

**MÁSTER EN MÚSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA  
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**CURSO 2015/16**

***Rem tene verba sequentur* de Leo  
Brouwer: ejemplo de cuarteto de  
cuerda postmodernista**

**Contextualización, análisis e interpretación**

**M<sup>a</sup> MARTINA SANZ SANTOS**

**Tutora: Dra. Marta Rodríguez Cuervo**



*Rem tene verba sequentur*  
«Si dominas el tema, las palabras saldrán solas»

MARCO PORCIO CATÓN, Catón el Viejo, apodado El Censor  
(Tusculum, Italia, 234 a.C. - Roma, Italia, 149 a.C.)

Nosotros escogemos, sin vacilar, un minuto de plena intensidad, a décadas enteras de laxitud cómodamente monótona. La manera de aprehender la «vida» en un suceso momentáneo, le concede a la improvisación y a la «forma abierta» el derecho de titularse «el medio condensado de más intensa comunicación» en el arte de la música de concierto.

LEO BROUWER, «La improvisación aleatoria», *Gajes del oficio*.



# ÍNDICE

I.	PRÓLOGO .....	7
1.1.	Razones y objetivos de la investigación .....	7
1.2.	Justificación de la elección del tema.....	8
1.3.	Agradecimientos .....	9
1.4.	Consideraciones preliminares .....	10
II.	INTRODUCCIÓN .....	11
2.1.	Planteamiento del tema .....	11
2.2.	Estado de la cuestión.....	12
2.3.	Planteamiento de hipótesis y problemática del trabajo .....	17
2.4.	Fuentes y Metodología.....	18
2.5.	Estructura .....	20
III.	DESARROLLO.....	21
3.1.	<i>Cuarteto de cuerda n° 2</i> de Leo Brouwer <i>Rem tene verba sequentur</i> .....	21
3.1.a.	Leo Brouwer: notas biográficas .....	21
3.1.b.	<i>Rem tene verba sequentur</i> dentro del catálogo brouweriano .....	22
3.1.c.	La partitura .....	24
3.1.d.	La obra: estreno, interpretaciones y grabaciones .....	25
3.1.e.	Los intérpretes: Cuarteto de Cuerdas de La Habana.....	26
3.2.	El contexto estilístico del <i>Cuarteto n° 2 Rem tene verba sequentur</i> .....	28
3.2.a.	Postmodernismo.....	28
3.2.b.	Aleatoriedad .....	32
3.2.c.	Intertextualidad .....	34
3.2.d.	Minimalismo o nueva simplicidad .....	37
3.3.	Análisis del <i>Cuarteto n° 2 Rem tene verba sequentur</i> .....	39
3.4.	La interpretación del Cuarteto de Cuerdas de La Habana .....	63
IV.	CONCLUSIONES.....	68
V.	BIBLIOGRAFÍA .....	70
5.1.	Libros .....	70
5.2.	Artículos.....	71
5.3.	Tesis doctorales inéditas .....	73
5.4.	Trabajos inéditos .....	73

5.5.	Notas discográficas .....	73
5.6.	Páginas web .....	74
5.7.	Grabaciones sonoras .....	74

## ANEXOS

Anexo I.	Partitura del <i>Cuarteto n° 2 Rem tene verba sequentur</i> .....	2
Anexo II.	Partitura analizada del <i>Cuarteto n° 2 Rem tene verba sequentur</i> .....	6
Anexo III.	Cuestionario realizado al Cuarteto de Cuerdas de La Habana.....	9
Anexo IV.	Grabación del <i>Cuarteto n° 2 Rem tene verba sequentur</i> (en CD adjunto)	

# I. PRÓLOGO

---

## 1.1. Razones y objeto de la investigación

La exploración del lenguaje compositivo del repertorio latinoamericano escrito para cuarteto de cuerda es el eje vector de este trabajo. Las obras de Villa-Lobos, Revueltas, Brouwer o Lavista entre otros, poseen ciertos rasgos que las diferencian –al margen de características propias derivadas de la visión individual de cada compositor– que las hacen merecedoras de un estudio que revalorice su situación en el repertorio cuartetístico y en consecuencia en las salas de concierto, donde apenas tienen presencia –sin entrar a valorar su total ausencia en el currículo de los conservatorios–.

A la hora de adentrarme en este universo de obras, tras la atenta escucha de los cuartetos de los citados compositores y algunos nombres más como Alberto Ginastera y Egberto Gismonti<sup>1</sup>, mi decisión fue elegir el segundo de Leo Brouwer, titulado *Rem tene verba sequentur*<sup>2</sup> por su fuerza, dinamismo y la genial interpretación del Cuarteto de Cuerdas de La Habana (en adelante CCH), única agrupación que ha grabado la obra hasta la fecha. De esta manera, mi curiosidad sobre el cuarteto de cuerda ha sido saciada no con una obra cuyo lenguaje camerístico es históricamente «inicial» –considerando que el género empezó a tomar forma como tal entre 1760 y 1780<sup>3</sup>–, sino que me ha llevado a la vanguardia de los años sesenta y setenta del pasado siglo XX, periodo del que Leo Brouwer fue quizá el mayor exponente en Cuba y sin duda una de las figuras más destacadas de Latinoamérica.

*Rem tene...* se ubica en aquello que se ha conocido como postmodernismo musical, con elementos de tres estilos tan transitados en esta tendencia como la aleatoriedad, la intertextualidad y el minimalismo o nueva simplicidad. El *New Grove Dictionary of Music and Musicians* define la aleatoriedad como: «A term applied to music whose composition and/or performance is, to a greater or lesser extent, undetermined by the composer»<sup>4</sup>. Esto supone que cuando un oyente escucha una obra con elementos aleatorios, sabe que aunque en el programa del concierto o en los créditos de la grabación figure un nombre como compositor y otro u otros como intérpretes, estos últimos también son parte activa de la creación de la obra. Pero, ¿hasta qué punto?, ¿cuál es realmente el papel del intérprete en el resultado final de una obra aleatoria?, ¿sus decisiones interpretativas han sido consensuadas con el compositor?

Sirvan estas preguntas como ejemplo de todas las que fueron el punto de partida del primer planteamiento de la investigación aquí mostrada: considerar la grabación como

---

<sup>1</sup> Tomé como referencia la programación del ciclo «El cuarteto iberoamericano», organizado por la Fundación Juan March en enero y febrero de 2002, y cuyas notas al programa fueron elaboradas por Marta Rodríguez Cuervo. <<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc10.pdf>> [Consultada el 17 de julio de 2016].

<sup>2</sup> Frase atribuida a Marco Porcio Catón, Catón el Viejo, apodado El Censor (Tusculum, Italia, 234 a.C. - Roma, Italia, 149 a.C.) y considerado el primer orador de prosa latina. Puede traducirse de diferentes maneras, pero la más generalizada es: «Si dominas el tema, las palabras saldrán solas».

<sup>3</sup> DOWNS, Philip G.: *La música clásica*. Madrid: Akal, 1998, p. 156.

<sup>4</sup> «Término aplicado a la música cuya composición y/o interpretación es, en mayor o menor medida, indeterminada por el compositor» [Traducción propia]. En GRIFFITHS, Paul: «Aleatory», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, segunda edición, Stanley Sadie (ed.), Macmillan Publishers, 2001, p. 341.

principal objeto de estudio, como resultado final de la creación conjunta del compositor y los intérpretes. Para ello concebí una entrevista al CCH como núcleo esencial del trabajo. Pero toda investigación tiene sus obstáculos, y en esta ocasión fue la imposibilidad de realizar las preguntas necesarias a la agrupación cubana, ya que desde principios de 2016 intenté concertar una entrevista en persona con la agrupación, que Jorge Hernández, violista y administrador de la cuenta de correo electrónico del conjunto<sup>5</sup> (<cuartetodecuerdasdelahabana@gmail.com>), rehusó amablemente. Tras descartar, por motivos de agenda del cuarteto, realizarla por Skype o por teléfono, finalmente, en un último intento por obtener información por parte de los intérpretes, envié un conjunto de preguntas por correo electrónico que fueron parcialmente contestadas a finales del mes de julio<sup>6</sup>. Esta demora en la recepción de las respuestas y la información requerida me hizo ver la imposibilidad de conocer todos los detalles para realizar el trabajo inicialmente planeado, y como consecuencia cambié sustancialmente la dirección de mi investigación.

De esta forma, y ya realizada la búsqueda y recopilación de información sobre Leo Brouwer, el planteamiento final del trabajo aquí mostrado afloró, fue cobrando sentido y quizá una coherencia científica aún mayor que la idea inicial: contextualización, análisis e interpretación de *Rem tene verba sequuntur*. Así, identifiqué tres momentos en la investigación: concreción de los estilos compositivos presentes en la obra y la relación de sus elementos con la tendencia correspondiente; un análisis detallado de la partitura y la grabación de forma conjunta –considerando en los fragmentos aleatorios la interpretación del CCH como objeto de análisis–; y por último, atendiendo únicamente a la versión del conjunto cubano, hacer una valoración de su ejecución en cuanto a las decisiones tomadas en los fragmentos aleatorios y las diferencias existentes entre lo interpretado y lo escrito por el compositor.

## 1.2. Justificación de la elección del tema

La motivación del presente trabajo viene justificada, como motivo principal, por la inexistencia de acercamientos científicos al catálogo camerístico de Leo Brouwer<sup>7</sup>, a los cuartetos de cuerda en general, y a la serie *Rem tene verba sequuntur* en particular. Estos cuartetos establecen un particular diálogo intérpretes-compositor, relación cuyo estudio, por otra parte, atrae de manera especial mi atención de un tiempo a esta parte<sup>8</sup>. La decisión de abordar el primero de *Rem tene...* viene dada por considerarlo un ejemplo temprano del postmodernismo musical –como se defiende en estas páginas–, cuestión que considero que le hace ser merecedor de un estudio que revalorice su

---

<sup>5</sup> Jorge Hernández ha sido el único miembro del CCH con quien he mantenido contacto durante la realización de la investigación.

<sup>6</sup> Las preguntas enviadas y sus respuestas se incluyen como Anexo III: Cuestionario realizado al Cuarteto de Cuerdas de La Habana.

<sup>7</sup> La bibliografía previa en torno a este género, que detallaremos en el estado de la cuestión, forma parte del ámbito divulgativo.

<sup>8</sup> En septiembre de 2013 realicé un trabajo de investigación para la asignatura Historia de la Música Española del siglo XX de la Licenciatura de Historia y Ciencias de la Música sobre la relación del compositor José Manuel López López y el pianista Alberto Rosado en torno a la obra *Un instante anterior al tiempo*. (SANZ SANTOS, M<sup>a</sup> Martina: *Un instante anterior al tiempo. El encuentro entre José Manuel López López y Alberto Rosado*. Trabajo inédito dirigido por Belén Pérez Castillo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2013).



posición en la Historia de la música. Estas cuestiones, de manera conjunta, han motivado la elección temática del presente trabajo.

Por otra parte, el gran público alcanza a identificar escasas obras del repertorio camerístico del cubano –que supone una extensa porción del total de su catálogo, en parte todavía por descubrir, considerar y valorar–: *Manuscrito antiguo encontrado en una botella* para violín, violonchelo y piano (1983) y *Cuadros de otra exposición* para violín, trompa y piano, escrita en el año 2000, y revisada en el 2005, momento en el que cambió la trompa por el violonchelo. Estas conforman las pocas obras de este género programadas en salas de conciertos. En cuanto al catálogo cuartetístico, precisamente la serie *Rem tene...* no ha corrido la suerte de las otras dos partituras para este conjunto, como en el caso del *Cuarteto n° 3* –quizá el más programado de los cuatro del cubano– y el primero. A este respecto, tanto el Cuarteto Latinoamericano<sup>9</sup>, formación referente y especialmente comprometida con la música de su continente, así como el propio CCH, han sido abiertamente los principales responsables de la difusión a nivel internacional de estas dos páginas del catálogo brouweriano.

No obstante, y en definitiva, la intención de *Rem tene verba sequentur de Leo Brouwer: ejemplo de cuarteto de cuerda postmodernista* es aportar contenido a la historia apenas transitada, como veremos más al detalle en el estado de la cuestión, del cuarteto de cuerda en Latinoamérica. De esta manera, sirvan también las siguientes páginas a modo de reivindicación de una mirada al citado espacio americano y como llamamiento al estudio de lo acontecido en la historia de la música más reciente, concretamente de la segunda mitad del siglo XX.

### 1.3. Agradecimientos

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi tutora, Marta Rodríguez Cuervo, por la total atención y disponibilidad que siempre ha mostrado hacia mi trabajo, dudas y problemas. También a las profesoras Victoria Eli y Belén Pérez por su orientación y ayuda.

Gracias a Jorge Hernández, del CCH, por responder a mis preguntas.

A mis amigos músicos Blanca López, Irene González y Máximo Aroca por su ayuda en la identificación de los pasajes interpretados.

Y por último, a mi compañero de aventuras musicológicas Juan Carlos Justiniano, por sus valiosísimos consejos y su apoyo a lo largo de todos estos años en la Universidad Complutense.

---

<sup>9</sup> Pese a su interés por la obra de Brouwer, el conjunto mexicano no ha registrado hasta la fecha música del cubano, aunque sí la ha incluido en sus programaciones.

## 1.4. Consideraciones preliminares

A continuación se incluyen diversos aspectos para facilitar el entendimiento del trabajo presentado.

1) A lo largo del texto se emplean las siguientes abreviaturas y siglas:

- *Rem tene verba sequentur: Rem tene...*
- Cuarteto de Cuerdas de La Habana: CCH
- Violín: vl.
- Violines: vls.
- Viola: vla.

2) En el apartado 3.3: «Análisis del *Cuarteto nº 2 Rem tene verba sequentur*» se aportan datos sobre notas musicales, se incluyen numerosos ejemplos musicales y son mostrados fragmentos de la obra. Para facilitar el entendimiento de todo el material, creo conveniente apuntar las siguientes consideraciones:

- Las partes en las que divido la obra han sido denominadas con números y letras (1a, 1b, 1a', etc.). La primera vez que hago referencia a una de ellas escribo en negrita su denominación alfanumérica (**1a**, por ejemplo), y las demás veces es subrayada (1a).
- En el tratamiento de las alturas, he utilizado la notación más extendida: la que considera el La<sub>4</sub> como el situado a cinco teclas blancas a la derecha del Do central del piano. De esta forma, la primera vez que escribo una nota indico como subíndice la octava a la que pertenece, y no vuelvo a indicarla hasta que no cambia.
- Se incluyen dos tipos de elementos gráficos: Fragmentos y Ejemplos. Los primeros pertenecen a la partitura manuscrita de *Rem tene...*<sup>10</sup>, y los segundos son las transcripciones de las citas de repertorio que realizan los intérpretes. Para facilitar su referencia, he decidido numerarlas por separado.
- En los ejemplos musicales en los que los intérpretes cambian alguna nota del fragmento original, se ha señalado con un círculo rojo la nota original.

---

<sup>10</sup> No se ha realizado ninguna edición de la partitura. Los fragmentos reproducidos pertenecen a la fotocopia de la partitura original con la que he trabajado, proporcionada por mi tutora, Marta Rodríguez Cuervo. Fue el CCH quien se la envió con motivo de la elaboración de las notas discográficas del CD «Leo Brouwer. Integral cuartetos de cuerda», Cuarteto de Cuerdas de La Habana [grabación sonora]. Depósito legal: M-53911/2008. Madrid: Fundación Autor, 2008.

Jorge Hernández, violista del CCH, me corroboró en un correo electrónico que el material que tenía la profesora Rodríguez era el mismo con el que ellos habían tocado.

## II. INTRODUCCIÓN

---

### 2.1. Planteamiento del tema

Que Leo Brouwer es una de las principales figuras de la composición de Latinoamérica es un dato que hoy día nadie se atreve a refutar. Además, su nombre ya figura en la historiografía como uno de los referentes de la vanguardia musical del continente. En este contexto, su segunda creación para cuarteto de cuerda es una de las principales aportaciones, ya que, a pesar de estar escrito en los albores de la década de 1970, sus características compositivas responden a variados y diferentes rasgos de la vanguardia postserialista. Esto convierte a la partitura en una obra representativa y modélica de este ecléctico episodio de la historia de la música. Por otro lado, su reducida dimensión –en un solo movimiento de aproximadamente seis minutos y medio de duración– le confieren un formato perfecto para la consecución de una investigación detallada como es la exigida para el Trabajo Fin de Máster que aquí nos ocupa.

La elección del *Cuarteto n° 2* de Brouwer necesariamente requería ampliar la investigación hacia múltiples aspectos. Con el objetivo de realizar un estudio completo de la pieza musical, todos los rasgos compositivos y estilísticos que posee tuvieron que ser tenidos en cuenta: la aleatoriedad, la intertextualidad y el minimalismo o nueva simplicidad, y todos ellos concebidos dentro de la corriente postmodernista. Cuáles son los procedimientos compositivos y características de cada uno de estos estilos que presenta *Rem tene...* y cómo han sido tratados por el compositor es uno de los objetivos de este trabajo. Pero al tratarse de una obra aleatoria, la grabación también requería mi atención, puesto que la mera descripción de elementos que pide el compositor que se incluyan queda incompleta si no va acompañada de la interpretación que de esas indicaciones ha llevado a cabo una agrupación de prestigio. De esta forma, el único registro sonoro que se ha realizado del *Cuarteto n° 2* de Brouwer, por parte del CCH, se convierte también en materia a investigar. No obstante, el punto de partida tenía que situarse de manera obligada en el estudio y examen detallado de la partitura, que en los fragmentos intertextuales se combina con el análisis de la grabación del CCH.

Por último, resulta ineludible señalar que la imposibilidad de contactar con el compositor, y con los intérpretes solo de manera limitada, ha provocado que algunos detalles de la obra –que serán citados a lo largo del trabajo– hayan quedado sin investigar. En este contexto, queda pendiente la realización de un «estudio de campo» basado fundamentalmente en la entrevista a los protagonistas.

## 2.2. Estado de la cuestión

Desgraciadamente apenas encontramos estudios, investigaciones e incluso autores que reflexionen de manera general sobre los cuartetos de cuerda de compositores latinoamericanos, y en particular, del maestro Leo Brouwer. De igual manera, la literatura historiográfica que atiende a esta formación camerística de manera monográfica y/o enciclopédica es escasa, si bien encontramos numerosos títulos de artículos y estudios breves centrados en los trabajos de compositores concretos. Desde el punto de vista general, destacan los títulos *Guía de la música de cámara*<sup>11</sup> dirigida por F-R. Tranchefort –que en lo referido a Latinoamérica solo atiende a las obras de Villa-Lobos–, *String Quartets*<sup>12</sup> de Mara E. Parker –sólo cita a Revueltas–, *El arte del cuarteto de cuerda: el Cuarteto Guarneri en conversación con David Blum*<sup>13</sup>, de D. Blum –sobre todo trata aspectos técnicos y musicales, y atiende al repertorio clásico-romántico– y el de reciente publicación *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada*<sup>14</sup>, del violinista español Cibrán Sierra –de carácter divulgativo, hace un interesante repaso por el repertorio existente para la formación, siendo el único que cita, además de Villa-Lobos, a Ginastera, Piazzolla, Gandini, Revueltas, Carrillo y Chávez–.

La tesis de M<sup>a</sup> Carmen Antequera<sup>15</sup> es especialmente exhaustiva a la hora de tratar las técnicas interpretativas del violín contemporáneo, que pueden extrapolarse perfectamente a los demás instrumentos del cuarteto, al menos en lo que atañe a la música de Brouwer. En este contexto también destaca el trabajo de Patricia y Allen Strange *The Contemporary Violin*<sup>16</sup>.

En cuanto a bibliografía general que ha tratado la historia de la vanguardia latinoamericana, al tratarse de un periodo reciente y de un territorio de por sí poco estudiado, tan solo cabe citar dos títulos. El primero es *Música latinoamericana y caribeña*<sup>17</sup>, donde Zoila Gómez y Victoria Eli dedican unas páginas del sexto capítulo al panorama general del continente en el fin de siglo, con especial atención al espacio cubano. Y el segundo, bastante más extenso, es «Hispanoamérica en el cosmopolitismo de las vanguardias»<sup>18</sup> del volumen dedicado a la música en Hispanoamérica en el siglo XX del reciente proyecto enciclopédico *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, que supone la primera visión conjunta de la historia de la música española e hispanoamericana. En él, las musicólogas Consuelo Carredano y –de nuevo–

---

<sup>11</sup> TRANCHEFORT, François-René (dir.): *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

<sup>12</sup> PARKER, Mara E.: *String Quartet. A Research and Information Guide*. Londres: Routledge, 2011.

<sup>13</sup> BLUM, David: *El arte del cuarteto de cuerda: el Cuarteto Guarneri en conversación con David Blum*. Barcelona: Idea Books, 2000.

<sup>14</sup> SIERRA, Cibrán: *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

<sup>15</sup> ANTEQUERA ANTEQUERA, M<sup>a</sup> Carmen: *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*. Tesis doctoral inédita dirigida por Teresa Cascudo García-Villaraco. Universidad de La Rioja, Facultad de Letras y de la Educación, 2015.

<sup>16</sup> STRANGE, Patricia y STRANGE, Allen: *The Contemporary Violin. Extended Performance Techniques*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 2001.

<sup>17</sup> GÓMEZ, Zoila y ELI, Victoria: *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación, 1995.

<sup>18</sup> CARREDANO, Consuelo y ELI, Victoria: «Hispanoamérica en el cosmopolitismo de las vanguardias», en *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Carredano, Consuelo y Eli, Victoria (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 355-409.

Victoria Eli hacen un completo repaso por los protagonistas y los espacios que formaron parte de tal episodio musical.

Este vacío historiográfico está siendo poco a poco ocupado con artículos centrados en figuras concretas, como el de Monika Fürst-Heidtmann sobre el caso de Alfredo del Mónaco o de Marta Lambertini acerca del recientemente fallecido Gerardo Gandini en el ámbito argentino; o en panoramas determinados como el ámbito boliviano de Óscar García o Yolanda Moreno sobre la música escrita en México en el siglo XX, por citar algunos ejemplos.

Asimismo, numerosas tesis doctorales en torno a estudios sobre la música de Latinoamérica se han realizado –y se están realizando– en universidades de diferentes partes del mundo, lo que señala el auge creciente y merecido de la atención que requiere la música de todo un continente tan diverso como prolífico. Ejemplo de ello es la creación de la Website «Heitor Villa-Lobos»<sup>19</sup> de la Universidad de Indiana, que muestra un listado de todas las tesis leídas en torno al compositor brasileño.

En cuanto a la bibliografía dedicada al estudio de los cuartetos de cuerda escritos por compositores latinoamericanos, es realmente desalentador el escaso número de trabajos al respecto. Cabe destacar el texto en torno a Silvestre Revueltas de Julio Estrada –«Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932)»<sup>20</sup>–, la tesis sobre los cuartetos de Villa-Lobos realizada por Virginia Farmer *An Analytical Study of the Seventeen String Quartets of Heitor Villa-Lobos* (Universidad de Illinois) y, en cuanto a Mario Lavista, el artículo de Ana Alonso Minutti: «Contrapunto a cuatro: una mirada a la trayectoria de Mario Lavista desde sus cuartetos de cuerda»<sup>21</sup>. De esta manera, el único trabajo que pasee un carácter retrospectivo, a modo de acercamiento a la evolución del lenguaje del género, son las notas al programa que realizó Marta Rodríguez Cuervo para el ciclo de conciertos celebrados en la Fundación Juan March de Madrid: «El cuarteto iberoamericano»<sup>22</sup>.

A continuación, es necesario valorar la bibliografía general más destacada sobre el periodo musical estudiado. Al estar hablando de una época reciente, el número de textos no es tan abultado si lo comparamos con el existente sobre siglos anteriores como el XIX, pero sí deben tenerse en cuenta algunos básicos a nivel internacional como la obra de Richard Taruskin<sup>23</sup> y de Robert P. Morgan<sup>24</sup>. A la vez, son de obligada referencia los artículos del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* de los términos que atañen a este trabajo: «Postmodernism»<sup>25</sup>, «Aleatory»<sup>26</sup>, «Intertextuality»<sup>27</sup> y

---

<sup>19</sup> <<http://villalobos.iu.edu/>> [Consultada el 6 de septiembre de 2016].

<sup>20</sup> ESTRADA, Julio: «Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n° 90, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 149-174.

<sup>21</sup> ALONSO MINUTTI, Ana R.: «Contrapunto a cuatro: una mirada a la trayectoria de Mario Lavista desde sus cuartetos de cuerda», *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. XXXI, n° 121, enero-marzo de 2012, pp. 89-97.

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ CUERVO, Marta: «El cuarteto iberoamericano», notas al programa...

<sup>23</sup> TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*, vol. 5 «The Late Twentieth Century». Nueva York: Oxford University Press, 2005.

<sup>24</sup> MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.

<sup>25</sup> PASLER, Jann: «Postmodernism», *The New Grove...*, vol. 20, pp. 213-216.

<sup>26</sup> GRIFFITHS, Paul: «Aleatory», *The New Grove...*, vol. 1, pp. 341-347.

<sup>27</sup> BURKHOLDER, J. Peter: «Intertextuality», *The New Grove...*, vol. 12, pp. 499-500.

«Minimalism»<sup>28</sup>. En este nivel de obligada consideración están situados los escritos de John Cage, recogidos en *Silencio*<sup>29</sup>.

En nuestro idioma destacan los estudios desarrollados por Tomás Marco en cuanto a la historia musical más reciente –*Pensamiento musical y siglo XX*<sup>30</sup> y *La creación musical en el siglo XXI*<sup>31</sup>– y el libro últimamente publicado de Magda Polo Pujadas y el compositor Josep María Mestres Quadreny<sup>32</sup>, que ofrece un paseo por la historia de la música internacional desde las postrimerías del romanticismo hasta la actualidad.

En cuanto al postmodernismo, no debemos olvidar que parte de un fenómeno sociológico y cultural. Uno de los textos clave en este ámbito es el del filósofo Jean-François Lyotard<sup>33</sup>, de 1979. Respecto al musical destacan los estudios de Jonathan Kramer<sup>34</sup>, básicos en el tema y, en nuestro país, la visión que ofrece la musicóloga vasca Ainhoa Kaiero<sup>35</sup>. En el apartado de la intertextualidad, es relevante el pionero trabajo de Robert S. Hatten<sup>36</sup> –fue publicado por primera vez en 1985– y el de Yvan Nommick<sup>37</sup>, referencia de lo escrito sobre esta temática en nuestro país. Sin la intención de alejarme del objeto de estudio, considero imposible abordar el análisis de la intertextualidad musical sin comprender primero su origen en el ámbito de la literatura. Por ello son imprescindibles los estudios de la semióloga Julia Kristeva<sup>38</sup>. En cuanto al movimiento minimalista es importante recordar que tiene su origen en las disciplinas artísticas de la pintura y la escultura, y para ello, conviene contextualizar su origen con alguno de los variados textos existentes. En este caso considero básico y de gran utilidad el volumen «El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España»<sup>39</sup>, de la obra enciclopédica *Summa Artis*.

Por último, considero de gran valor para la contextualización de esta investigación, la tesis de Israel López Estelche<sup>40</sup> sobre Luis de Pablo, pues abunda en estéticas como la intertextualidad.

---

<sup>28</sup> POTTER, Keith: «Minimalism», *The New Grove*..., vol. 16, pp. 716-718.

<sup>29</sup> CAGE, John: *Silencio*. Madrid: Ardora ediciones, 2002.

<sup>30</sup> MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

<sup>31</sup> MARCO: *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2007.

<sup>32</sup> POLO PUJADAS, Magda y MESTRES QUADRENY, Josep. M.: *Pensamiento y música a cuatro manos*. Murcia: Editum, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2014.

<sup>33</sup> LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006.

<sup>34</sup> KRAMER, Jonathan D.: «Postmodern Concepts of Musical Time». *Indiana Theory Review*, Otoño 1996, Indiana University, pp. 21-61; y «The Nature and Origins of Musical Postmodernism», *Current Musicology*, n° 66, Primavera 1999, Columbia University, pp. 7-20.

<sup>35</sup> KAIERO CLAVIER, Ainhoa: «Creación musical e ideologías: las tendencias postmodernas». *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, p. 1663-1675.

<sup>36</sup> HATTEN, Robert S.: «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales», *Criterios*, n° 32, julio-diciembre 1994, La Habana, pp. 211-219.

<sup>37</sup> NOMMICK, Yvan: «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005.

<sup>38</sup> KRISTEVA, Julia: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Navarro, Desiderio (selección y traducción), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 1-24.

<sup>39</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel: *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, vol. XLVIII, *Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001.

<sup>40</sup> LÓPEZ ESTELCHE, Israel: *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo XX*. Tesis doctoral inédita dirigida por Julio R. Ogas Jofre. Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

La parcela bibliográfica que queda por considerar es la que gira en torno al compositor protagonista de este trabajo. A nivel enciclopédico y monográfico, Leo Brouwer es una figura que ya posee varias entradas. En lo referente a enciclopedias, encontramos la voz escrita por Victoria Eli en el diccionario *The New Grove*<sup>41</sup>, el artículo de Juan Manuel Villar del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*<sup>42</sup> y la entrada que posee en el *Diccionario de la música en Cuba*<sup>43</sup>, de Radamés Giro. Todos ellos llevan a cabo un repaso de su biografía, trayectoria profesional y catálogo –solo de las principales obras en el diccionario inglés, y de forma completa en los otros textos–.

Como monografías, contamos con dos en torno a la figura del compositor cubano: *Leo Brouwer*<sup>44</sup> de Isabelle Hernández, y *Leo Brouwer. Caminos de la creación*<sup>45</sup>, escrita por Marta Rodríguez y Victoria Eli. La primera fue editada en la isla caribeña y ofrece un exhaustivo recorrido por la vida y catálogo del compositor, incluyendo un listado de las grabaciones que ha registrado como guitarrista y director de orquesta y que han realizado de sus composiciones. El otro título es fruto de la Fundación Autor (SGAE), y desde un punto de vista más analítico y científico, también visita detenidamente los frutos del Brouwer creador, separando el volumen en dos partes: por un lado su labor en el campo de la música académica y de concierto; y en el ámbito cinematográfico y escénico por otro.

Encontramos numerosos artículos sobre la figura de Leo Brouwer en general, y sobre sus creaciones para guitarra en particular, aunque los dedicados a sus composiciones camerísticas y cuartetos se reducen a tres, y todos responden al formato de notas discográficas. De mayor calidad desde el punto de vista musicológico son los del CD «Leo Brouwer. Integral Cuartetos de Cuerda»<sup>46</sup>. El primero es el breve «Leo Brouwer y la música de cámara»<sup>47</sup>, de Tomás Marco, quien revaloriza este género dentro del catálogo brouweriano; y «Brouwer en cuarteto de cuerdas»<sup>48</sup> de Marta Rodríguez, valioso acercamiento desde el punto de vista de la composición y el análisis de cada una de las obras incluidas en el disco –los cuatro cuartetos y el *Trío para instrumentos de arco*–. Por último, encontramos las palabras de autor desconocido que acompañan al CD publicado por la discográfica americana Zoho Music<sup>49</sup>, con el mismo repertorio que el anterior, ya que se trata de una comercialización posterior de la misma grabación.

Hasta la fecha, el único trabajo que aborda el postmodernismo del compositor cubano no centrado específicamente en el repertorio para guitarra, es el Trabajo de Fin de

<sup>41</sup> ELI, Victoria: «Brouwer (Mezquida), Leo», *The New Grove...*, vol. 4, pp. 437-438.

<sup>42</sup> VILLAR PAREDES, Juan Manuel: «Brouwer Mezquida, Leo», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Emilio Casares Rodicio (dtor.), Madrid: ICCMU, 2001, pp. 725-730.

<sup>43</sup> GIRO, Radamés: «Brouwer, Leo», *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, vol. 1. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007, pp. 165-177.

<sup>44</sup> HERNÁNDEZ, Isabelle: *Leo Brouwer*. La Habana: Editorial Musical de Cuba, 2000.

<sup>45</sup> RODRÍGUEZ CUERVO, Marta y ELI RODRÍGUEZ, Victoria: *Leo Brouwer. Caminos de la creación*. Madrid: Ediciones y publicaciones Autor, 2009.

<sup>46</sup> «Leo Brouwer...» [grabación sonora].

<sup>47</sup> MARCO: «Leo Brouwer y la música de cámara», notas discográficas de «Leo Brouwer...».

<sup>48</sup> RODRÍGUEZ: «Brouwer en cuarteto de cuerdas», notas discográficas de «Leo Brouwer...».

<sup>49</sup> «Leo Brouwer. The String Quartets. The String Trio», The Havana String Quartet [notas discográficas]. Nueva York: Zoho Music, 2011.

Máster realizado por Ángel Gutiérrez Faxas<sup>50</sup>, leído en el año 2013 a propósito de este mismo curso, también bajo la dirección de Marta Rodríguez Cuervo.

Volviendo a los artículos en torno a Leo Brouwer, destacan dos volúmenes que recopilan textos de diferentes autores: *Leo Brouwer. Del rito al mito*<sup>51</sup>, seleccionado por Radamés Giro, que además de textos también muestra críticas publicadas en prensa sobre conciertos, libros y discos. Y *Leo Brouwer*<sup>52</sup>, de la colección «Nombres propios de la guitarra», donde Isabelle Hernández recoge las conferencias realizadas en la edición del Festival de la Guitarra de Córdoba de 2006, donde el compositor fue homenajeado. Para el objeto de estudio de esta investigación es de destacado valor la conferencia incluida de Tomás Marco, «Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad»<sup>53</sup>.

Radamés Giro, como estamos viendo, ha prestado especial atención a su compatriota Brouwer. En calidad de autor ya hemos citado su diccionario, pero además publicó en 1986 *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*<sup>54</sup>, y como editor, también el primer volumen de los ensayos escritos por el propio Brouwer: *La música, lo cubano y la innovación*<sup>55</sup> (1982). Más de veinte años después fue publicado un segundo libro con el mismo objetivo de compilar los escritos del maestro. En este caso, fue Isabelle Hernández la encargada de la edición, que recupera tres de los aparecidos en el volumen de 1982, bajo el título *Gajes del oficio*<sup>56</sup>. En cuanto a los textos firmados por Leo Brouwer, queda por citar «Brouwer por Brouwer: mi música»<sup>57</sup>, transcripción de la conferencia que realizó el compositor en las IV Jornadas de Estudio sobre la Historia de la Guitarra, y donde ofrece una breve retrospectiva de su trayectoria como compositor.

---

<sup>50</sup> GUTIÉRREZ FAXAS, Ángel: *Acerca del postmodernismo en la música académica y la obra del compositor cubano Leo Brouwer*. Trabajo Fin de Máster inédito dirigido por Marta Rodríguez Cuervo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2013.

<sup>51</sup> VV.AA.: *Leo Brouwer. Del rito al mito*. Giro, Radamés (selección). La Habana: Ediciones del Museo de la Música, 2009.

<sup>52</sup> VV.AA.: *Leo Brouwer*. Colección «Nombres propios de la guitarra», nº 4, Hernández, Isabelle (ed.). Córdoba: I.M.A.E., Gran Teatro del Ayuntamiento de Córdoba, 2006.

<sup>53</sup> MARCO: «Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad», en Hernández, Isabelle (ed.): *Leo Brouwer*. Colección «Nombres propios de la guitarra», nº 4. Córdoba: I.M.A.E., Gran Teatro del Ayuntamiento de Córdoba, 2006, pp. 55-67.

<sup>54</sup> GIRO: *Leo Brouwer y la guitarra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.

<sup>55</sup> BROUWER, Leo: *La música, lo cubano y la innovación*. Giro, Radamés (selección y edición). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

<sup>56</sup> BROUWER: *Gajes del oficio*. Hernández, Isabelle (selección y prólogo). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

<sup>57</sup> BROUWER: «Brouwer por Brouwer: mi música», en *La guitarra en la historia IV. IV Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. Rioja, Eusebio (ed.). Córdoba: Ediciones La Posada, 1993, pp. 83-90.



## 2.3. Planteamiento de hipótesis y problemática del trabajo

En *Rem tene verba sequentur de Leo Brouwer: ejemplo de cuarteto de cuerda postmodernista* pretendo demostrar, en primer lugar, la existencia de inequívocos rasgos compositivos que hacen que esta obra pueda ubicarse dentro de las corrientes del postmodernismo musical. Parece adecuado, por tanto, servirnos de las tradicionales herramientas analíticas de la musicología. Pese a la naturaleza aleatoria de la página brouweriana, considero que quedará demostrado de aquí en adelante cómo el análisis musical continúa revelándose de enorme utilidad a la hora de desentrañar todos los detalles de, en definitiva, una obra de carácter abierto. Y es que, de alguna manera, el presente trabajo manifiesta la necesidad y efectividad de ilustrar con ejemplos musicales concretos todas aquellas teorías y reflexiones (aleatoriedad, intertextualidad, nueva simplicidad...), tan profusamente difundidas, acerca de un posible postmodernismo musical para comprender mejor en qué consiste.

En tanto que el análisis musical conforma uno de los ejes vectores del trabajo, cabría realizarse asimismo las siguientes preguntas: ¿hasta qué punto es casualidad que el CCH sea la única agrupación que se ha atrevido a afrontar este cuarteto?, ¿lo que interpreta el CCH es lo que el compositor ha plasmado en el papel?, ¿los músicos respetan o no las indicaciones aportadas?, ¿a la hora de llevar a cabo la interpretación de la obra existió una vía de comunicación entre compositor e intérpretes? Estas incógnitas, válidas para cualquier interpretación musical, cobrarán, como veremos, mayor relevancia al tratarse *Rem tene...* de una obra cuyo resultado final atañe también a los músicos en tanto que creadores.

Por último, tras el análisis detallado del cuarteto brouweriano, considero que se reforzará la hipótesis previamente formulada por la musicóloga Marta Rodríguez Cuervo de cómo la convivencia del cubano con procesos y/o recursos como el de la aleatoriedad, la intertextualidad o la nueva simplicidad que aparecen en *Rem tene...* está acorde con otras obras coetáneas de Brouwer sí abordadas por la historiografía reciente<sup>58</sup> y que pertenecen a géneros como el orquestal.

---

<sup>58</sup> RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*, p. 45.

## 2.4. Fuentes y Metodología

El presente trabajo se ha elaborado completando diversas fases que tuvieron su punto de partida en una toma de contacto con la obra desde el punto de vista de la audición y la observación de la partitura. Este primer acercamiento reveló las características generales para su contextualización estilística, lo que me permitió realizar la recopilación de material documental, tanto de la obra (grabaciones e intérpretes) como del compositor (monografías, artículos y sus propios escritos), sin olvidar la bibliografía más representativa sobre el postmodernismo musical y las tendencias compositivas presentes (aleatoriedad, intertextualidad y minimalismo). Se llevó a cabo de forma simultánea un análisis detallado de la partitura que intenta reflejar de la forma más explícita posible las características de los diferentes estilos compositivos empleados y, en particular, el modo en que Leo Brouwer aborda cada uno de ellos. Por último se ha llevado a cabo una valoración sobre el proceso de interpretación de la obra por parte del CCH, considerando datos que me ha proporcionado Jorge Hernández. De esta manera, la partitura, la grabación y la conversación mantenida vía correo electrónico con Hernández conforman las fuentes primarias de esta investigación, a la vez que los ensayos escritos por el propio Leo Brouwer.

La partitura con la que he trabajado me la facilitó mi tutora, Marta Rodríguez Cuervo, quien la obtuvo por parte del CCH con motivo de la realización de las notas del CD «Leo Brouwer. Integral cuartetos de cuerda»<sup>59</sup>. La partitura no se ha editado<sup>60</sup> y además Jorge Hernández me confirmó que el material que tenía la profesora Rodríguez era el mismo con el que ellos habían trabajado<sup>61</sup>. Por lo tanto, y como puede observarse en el Anexo I, el guión musical con el que he desarrollado mi investigación es una fotocopia del manuscrito.

Los dos CD's editados que existen del *Cuarteto n° 2* se han elaborado a partir del mismo registro fonográfico, realizado en Córdoba (España) en 2008 por iniciativa de la Fundación Autor (SGAE). Hernández, que además de tocar, también participó en la mezcla, edición y máster de la grabación<sup>62</sup>, me dijo que tras ganar el Grammy, la SGAE cedió los derechos comerciales del registro sonoro a Zoho Music<sup>63</sup>.

La última fuente primaria que ha sido empleada en este estudio son los ensayos que el propio Leo Brouwer ha firmado. Reunidos en los volúmenes *La música, lo cubano y la innovación*<sup>64</sup> y *Gajes del oficio*<sup>65</sup>, algunos de estos textos nacieron como conferencias que posteriormente fueron adaptadas para su plasmación en el papel impreso. Este corpus teórico es muestra de la inquietud científica del compositor cubano, puesto que no solo trata la concepción de sus propias obras, sino que abarca rasgos tan diversos como la historia de la música cubana, el análisis de las obras de otros compositores, las técnicas vanguardistas y el folklore de su país.

---

<sup>59</sup> «Leo Brouwer...» [grabación sonora].

<sup>60</sup> Información facilitada por Jorge Hernández en el archivo enviado como respuesta a mis preguntas. Recibido por correo electrónico el 24 de julio de 2016 (Anexo III).

<sup>61</sup> Dato facilitado por Jorge Hernández en el correo electrónico recibido el 9 de febrero de 2016.

<sup>62</sup> «Leo Brouwer...» [booklet], p. 26.

<sup>63</sup> Dato facilitado por Jorge Hernández en el correo electrónico recibido el 27 de julio de 2016.

<sup>64</sup> BROUWER: *La música...*

<sup>65</sup> BROUWER: *Gajes del...*

Como fuentes secundarias he considerado los escritos que se han realizado sobre el *Cuarteto n.º 2*. Son cuatro, y los dos más completos son los firmados por la tutora de este trabajo, Marta Rodríguez Cuervo. El primero de ellos son las notas al programa de la grabación anteriormente mencionada de la integral de los cuartetos de cuerda de Brouwer<sup>66</sup> –galardonadas con el Premio Cubadisco 2010 de Notas discográficas<sup>67</sup>– y el segundo es la monografía *Leo Brouwer. Caminos de la creación*<sup>68</sup>, realizada conjuntamente por la citada musicóloga y Victoria Eli, también investigadora de la Universidad Complutense de Madrid. Fue escrito en 2009 con ocasión del 70 cumpleaños del compositor. En ambos documentos la obra protagonista de esta investigación es descrita y ubicada en su contexto –dentro del conjunto de obras para cuarteto de cuerda en el primero y en el catálogo general en el segundo–. La tercera fuente de información es la firmada por Isabelle Hernández, quien en su monografía sobre el compositor dedica un breve espacio a *Rem tene...*, donde aporta datos concretos sobre su estreno y apunta sus características estilísticas. El último texto a tener en cuenta son las breves notas que posee el CD publicado por Zoho Music<sup>69</sup>, de autor desconocido.

Ubicadas en un nivel inferior de relación con el objeto de estudio, también se han empleado diversos volúmenes de bibliografía general sobre Leo Brouwer –detallados en el apartado dedicado al estado de la cuestión– y sobre el postmodernismo, la vanguardia y los estilos compositivos presentes en *Rem tene...*, tanto en el ámbito internacional general como latinoamericano.

---

<sup>66</sup> RODRÍGUEZ: «Brouwer en...», notas discográficas.

<sup>67</sup> <<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/webs/d2450/index.php?tp=Curricula%20del%20profesora%20do&a=profs&d=11169.php>> [Consultada el 17 de julio de 2016].

<sup>68</sup> RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*

<sup>69</sup> «Leo Brouwer... » [notas discográficas].

## 2.5. Estructura

*Rem tene verba sequentur de Leo Brouwer: ejemplo de cuarteto de cuerda postmodernista* se fundamenta en un cuerpo estructurado en cuatro apartados, tres de los cuales se corresponden con el subtítulo del trabajo: *contextualización, análisis e interpretación*. A ellos he añadido un primero que trata varios aspectos fundamentales de la obra que considero que deben ser conocidos antes de adentrarse en su estudio y análisis: breve reseña del compositor y de los intérpretes –en tanto que protagonistas ambos del resultado definitivo que quedó registrado en la única grabación existente del cuarteto<sup>70</sup>–, ubicación de la obra en el catálogo de Brouwer y datos relativos a la partitura y al registro sonoro que se ha efectuado de la obra.

El segundo apartado del desarrollo está dedicado al contexto estilístico de *Rem tene...* Abordando primero el postmodernismo musical, parcela donde se ubican los estilos presentes en el cuarteto, seguidamente son tratados cada uno de ellos: aleatoriedad, intertextualidad y minimalismo o nueva simplicidad. Tras una síntesis de lo que supone cada uno de ellos, son mostrados los elementos de la obra de Brouwer que responden a sus características.

El análisis de la partitura y los elementos intertextuales que el CCH interpreta en la grabación suponen el siguiente apartado. Por último, se lleva a cabo una valoración de la interpretación del conjunto cubano, señalando las similitudes y diferencias que presenta con la partitura y analizando el resultado final de los pasajes intertextuales y aleatorios.

---

<sup>70</sup> No olvidemos que *Rem tene...* constituye una obra cuyo resultado final depende, a fin de cuentas, tanto de la información que desprende la partitura como de su interpretación, de la que el CCH es el único responsable.

### III. DESARROLLO

---

#### 3.1. Cuarteto de cuerda nº 2 de Leo Brouwer *Rem tene verba sequentur*

##### 3.1.a. Leo Brouwer: notas biográficas

Leo Brouwer Mezquida<sup>71</sup> (La Habana, 1939) es probablemente el músico cubano más importante desde la segunda mitad del siglo XX, presente en la escena internacional en sus diferentes facetas: guitarrista, compositor, director de orquesta y promotor musical.

Nacido en el seno de una familia relacionada con la música –su tío abuelo por parte de madre era Ernesto Lecuona– con catorce años comenzó sus estudios de guitarra con el fundador de la Escuela Cubana de Guitarra, Isaac Nicola. Poco después empieza a



Foto: [www.elmundo.es](http://www.elmundo.es)

componer de forma autodidacta, y en 1959 es becado para realizar estudios superiores de música en Estados Unidos: guitarra en la universidad de Hartford y composición en Juilliard. Sin olvidar nunca sus orígenes, el contacto con figuras como Vincent Persichetti y Stephan Wolpe le mostraron nuevas vías de expresión musical.

En 1960 regresa a La Habana y, junto a los compositores Juan Blanco y Carlos Fariñas y al director de orquesta Manuel Duchesne, inicia el movimiento musical vanguardista en Cuba. Por un lado, imparte clases de Contrapunto, Armonía y Composición en el Conservatorio de Música «Amadeo Roldán», a la vez que se inicia en la composición de música para cine liderando el departamento de música del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), donde posteriormente fundará el Grupo de Experimentación Sonora (GESI). Estas dos instituciones artísticas serán fundamentales en el ámbito cubano, puesto que formarán parte de la llegada de las vanguardias a la isla, tanto de la mano de los cineastas –Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, entre otros– como de los músicos, pasando por sus aulas figuras como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés o Sergio Vitier.

Fue un destacado concertista internacional de guitarra hasta que en 1982 un accidente en la mano derecha le hizo abandonar la primera fila. Es entonces cuando su faceta de director de orquesta empieza a ganar protagonismo en su trayectoria: ha sido titular de

---

<sup>71</sup> Para la elaboración de este apartado he consultado la siguiente bibliografía: ELI: «Brouwer...»; HERNÁNDEZ, Isabelle: «Promenade», en VV.AA., *Leo Brouwer...*, pp. 7-10; MORENO CALDERÓN, Juan Miguel: «Leo Brouwer, adelantado de la contemporaneidad», en VV.AA., *Leo Brouwer...*, pp. 25-51; RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*; VILLAR: «Brouwer...»; diversos artículos de la publicación digital cubana *14ymedio.com*: <[http://www.14ymedio.com/etiqueta/leo\\_brouwer/](http://www.14ymedio.com/etiqueta/leo_brouwer/)> [Consultada el 23 de junio de 2016].

la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba (1981-2003) y fundador y Director Titular de la Orquesta de Córdoba, España (1992-2001).

Apartado en la actualidad de los escenarios pero no del lápiz y el pentagrama, sigue sumando títulos a su amplio catálogo, que va ya por más de 300 obras, donde destacan las dedicadas a la guitarra –doce conciertos para guitarra y orquesta y piezas que ya pertenecen al olimpo del instrumento como el *Elogio de la danza* o la *Sonata*–, pero también las escritas para orquesta –*La tradición se rompe...pero cuesta trabajo*, *El Decamerón negro*, etc.– o para agrupaciones camerísticas –*Manuscrito antiguo encontrado en una botella*, cuatro Cuartetos de Cuerda, etc.–. En cuanto a este último género, protagonista del presente trabajo, es importante señalar que desde el año 2009 hasta el 2014 promovió y codirigió el Festival Leo Brouwer de Música de Cámara, celebrado en La Habana, que en tan solo cinco ediciones se convirtió en uno de los más importantes eventos musicales de la isla, reuniendo a grandes figuras internacionales de diferentes géneros musicales, como el cellista Yo-Yo Ma, el grupo vocal The Hilliard Ensemble o el cantautor y guitarrista Silvio Rodríguez.

### **3.1.b. *Rem tene verba sequentur* dentro del catálogo brouweriano**

Compuesto en 1969, supone el segundo acercamiento de Leo Brouwer al cuarteto de cuerda y el primero de la serie *Rem tene verba sequentur*.

La musicóloga cubana Marta Rodríguez Cuervo firma la primera parte de la monografía *Leo Brouwer. Caminos de la creación*, donde hace un recorrido estilístico y analítico de las principales composiciones de Brouwer en el terreno de la música culta. El volumen, tomado como referencia para la consideración del catálogo del cubano en este trabajo, ubica al *Cuarteto n° 2* en la segunda década de su carrera compositiva, periodo que coincide con el empleo de diferentes procedimientos musicales enmarcados en la vanguardia. Como dice Rodríguez Cuervo:

Si bien algunos de estos procedimientos como el azar, la indeterminación de parámetros o la inclusión de elementos extramusicales en la composición fue uno de los muchos recursos posibles que probaron los europeos en materia experimental para concebir una obra, en Brouwer estos usos se derivaron de un sistema de pensamiento organizado acerca del arte. Lo explicamos no por el hecho de que estas obras puedan entenderse como «distintas» u «originales», sino porque desde un inicio son exponentes del paradigma artístico que para Leo Brouwer significó los roles que la música de ese tiempo debía asumir, y de ahí la preocupación que tuvo por elegir los recursos de composición más eficaces, sin descuidar la recepción y circulación social que esta poética demanda<sup>72</sup>.

Así, en *Rem tene...* conviven la aleatoriedad, la intertextualidad, la consideración del silencio como parte del discurso musical, la variedad tímbrica, la textura minimalista, la inspiración en tradiciones musicales foráneas –en la utilización del instrumento de percusión que marca los pasajes aleatorios<sup>73</sup>– y la presencia de elementos extramusicales como la teatralidad. Puede observarse que la aleatoriedad ya está presente en las composiciones de 1963 *Variantes para un percussionista* y *Sonograma I*

---

<sup>72</sup> RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*, pp. 44-45.

<sup>73</sup> HERNÁNDEZ: *Leo Brouwer...*, 137.

para piano preparado –primera obra escrita en Cuba para esta preparación vanguardista del instrumento–. De igual manera, los principales antecedentes del segundo cuarteto del cubano se identifican en las obras camerísticas *Dos conceptos del tiempo* (1965) y *El reino de este mundo* (1968), y en la orquestal *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo*, escrita entre 1967 y 1969.

*Dos conceptos del tiempo* es una obra en un solo movimiento para conjunto camerístico formado por instrumentos de viento madera, percusión y piano. En esta obra el silencio ocupa un lugar muy importante –siguiendo claramente la estela de Cage–, pues estructura las intervenciones de los músicos y por tanto de toda la pieza. Además de tener elementos aleatorios, la textura instrumental recuerda en gran medida al puntillismo<sup>74</sup> de Anton Webern. Por su parte, *El reino de este mundo* (1968), composición de tres secciones basada en la novela homónima de Alejo Carpentier, emplea el azar y la cita de música de otros compositores y, al igual que en el *Cuarteto n° 2*, uno de los intérpretes –en este caso, un quinteto de viento madera– debe tocar un instrumento de percusión para marcar el final de las intervenciones aleatorias, más concretamente un membranófono<sup>75</sup>. No obstante, los mayores puntos de conexión con *Rem tene...* los encontramos en *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo*, algo lógico si tenemos en cuenta que ambas fueron terminadas en 1969. Esta obra para orquesta sinfónica en un solo movimiento es una de las más importantes del catálogo brouweriano. Su desconcertante título deja patente su sentido en el mismo momento en el que comienza la audición, puesto que diversos fragmentos del repertorio canónico para violín, tocados simultáneamente, comienzan la obra. La saturación sonora y la combinación de diferentes estilos y sonoridades –donde destaca, además de la clásica, el mundo del jazz– son los rasgos más característicos de *La tradición...* junto a la inclusión, por primera vez en Brouwer, de elementos teatrales en la interpretación<sup>76</sup> –gestos de los intérpretes relacionados con los pasajes de músicas del pasado, lo cual influye enormemente en la recepción de la música por parte del público–. El trabajo con todos estos elementos también se encuentra en la obra a la que dedico el presente estudio.

No obstante, los rasgos compositivos citados, en el caso de Brouwer, no resultan exclusivos de la década de los 60, sino que forman parte de su lenguaje habitual. Atendiendo solo a las más importantes obras de su abultado catálogo, podemos ver que tanto la intertextualidad como la aleatoriedad e improvisación, sin olvidar las características de la nueva simplicidad, aparecen en otros títulos de su autoría. Muestra de ello es el uso de la cita en obras tan destacadas como *Canción de gesta*, para orquesta de viento, arpa, piano y percusión, de 1978, que comienza con la conocida melodía de la suite *Water Music* de Haendel<sup>77</sup>, como en dos de sus grandes composiciones para guitarra: el *Concierto de Lieja*, de 1980 –su segundo concierto para guitarra y orquesta– y la *Sonata para guitarra* (1989). Los elementos aleatorios también están presentes en obras posteriores, aunque ninguna vio la luz tras la década de los setenta. En este caso cabe destacar las obras *Cantos Yoruba* (1970) para voz y grupo de cámara, *La espiral eterna*, pieza para guitarra del mismo año, donde aparecen tanto la aleatoriedad como la improvisación, al igual que ocurre en el *Concierto para violín y orquesta*, de 1976.

---

<sup>74</sup> RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*, p. 42.

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>76</sup> RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*, p. 44.

<sup>77</sup> *Ibíd.*, p. 61.

Asimismo, en este breve recorrido por el catálogo brouweriano en relación con las características compositivas de *Rem tene...* se encuentra también *Paisaje cubano con campanas*, obra para guitarra de 1986 donde predomina la textura minimalista en la segunda sección<sup>78</sup> y aparecen diferentes formas de emisión del sonido a lo largo de toda la pieza. Por último, destacaré dos obras escritas en 2007: *Rem tene verba sequentur II* y *Vitrales de La Habana Vieja*. La primera de ellas supone la continuación de la obra protagonista de este trabajo y su cuarto cuarteto de cuerda. En él Brouwer retoma algunos aspectos del primer *Rem tene...* como la búsqueda de diferentes texturas y timbres y la utilización de un instrumento de percusión para indicar las intervenciones aleatorias. Pero en este caso, además de ofrecer una saturación sonora menor y ofrecer por tanto una sonoridad más amable, el compositor emplea un mayor número de citas que proceden de la música popular y del jazz además de una clara búsqueda de fusión de estilos, recurso que se observa más claramente en *Vitrales de La Habana Vieja*, para orquesta de cuerda, donde hace sonar a la vez fragmentos del célebre concierto para violín de Vivaldi *La primavera* con sonoridades de la música cubana<sup>79</sup>.

### 3.1.c. La partitura

Compuesto en 1969<sup>80</sup>, el segundo cuarteto de cuerda de Leo Brouwer se compone de un solo movimiento con la indicación de tiempo inicial “Agitado - Fast”. Los motivos por los cuales Brouwer eligió la cita latina atribuida a Catón el Viejo, *Rem tene verba sequentur* («si dominas el tema, las palabras saldrán solas»), son una incógnita no resuelta por mi parte al no poder contactar con el compositor<sup>81</sup>. No obstante, la existencia del *Cuarteto de cuerda n° 4 Rem tene verba sequentur II*, escrito 38 años después, da muestra del arraigo que el cubano siente hacia la cita latina. En mi opinión, al incluir episodios de composición vanguardista con otros en los que los músicos deben interpretar pasajes de repertorio canónico de cualquier época, el pensamiento que desea transmitir Brouwer es: «si dominas el repertorio básico de tu instrumento, podrás tocar cualquier tipo de música».

La partitura manuscrita<sup>82</sup> se compone de cuatro hojas de gran tamaño –entre el DIN-A4 y el A3–. Las tres primeras contienen la música y la última está dedicada a las indicaciones para la interpretación de las diferentes grafías y de los pasajes intertextuales, tanto en español como en inglés. Esta página, a la que el compositor remite en diferentes lugares del guión musical como «Apéndice»<sup>83</sup>, no está numerada y, por lo tanto, podría considerarse la primera o la última de la partitura. No obstante, la presencia de una dedicatoria en su encabezamiento que dice: «(dedicado por 2ª vez) [...]»<sup>84</sup>, considero que la ubica en último lugar, puesto que la página n° 1 que contiene música también posee una frase dedicatoria.

<sup>78</sup> RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*, p. 77.

<sup>79</sup> Ibídem, p. 104.

<sup>80</sup> RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*, p. 45.

Al final de la partitura del Cuarteto, al lado de la firma del compositor aparece el dato “abril - 69”.

<sup>81</sup> Desgraciadamente el acceso a Leo Brouwer es muy difícil. Mandé un correo electrónico a su oficina de en La Habana, a la dirección <ofibrouwer@cubarte.cul.cu>, que encontré en la página de Facebook «Oficina Leo Brouwer», pero no obtuve respuesta.

<sup>82</sup> Una fotocopia adaptada al tamaño DIN-A4 se incluye como Anexo I del presente trabajo.

<sup>83</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene verba sequentur*, manuscrito, 1969, p. 1, B①②③ y p. 3 E③④⑤⑥⑦ (Anexo I).

<sup>84</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, Apéndice –sin numerar– (Anexo I).



A este respecto, las palabras que encabezan la primera página dice: «Al Cuarteto A. Roldán - Maruja Sánchez, Federico Britos, Kolio Stoyanov y Miguel Reyna»<sup>85</sup>. Ha resultado imposible encontrar información sobre el Cuarteto Amadeo Roldán; no obstante, la profesora Rodríguez asegura que fue un cuarteto de cuerda liderado por la violinista Maruja Sánchez<sup>86</sup>. La dedicatoria del Apéndice es la siguiente: «Para Maruja (dedicado por 2ª vez), este cuarteto. Sin su espíritu no lo habría compuesto nunca. Existe Maruja y surgirá la música cubana. Con todo el cariño. Leo Brouwer»<sup>87</sup>.

### 3.1.d. La obra: estreno, interpretaciones y grabaciones

*Rem tene...* fue estrenado en el Palacio de Bellas Artes de La Habana el 18 de enero de 1973 por el cuarteto al que está dedicado, el Amadeo Roldán. Acompañaban a esta obra otras camerísticas, todas de compositores cubanos<sup>88</sup>.

Desde esta primera aparición en los escenarios, la única referencia de las interpretaciones que se han llevado a cabo de *Rem tene...* es la grabación que realizó el Cuarteto de La Habana en 2008 dentro del disco «Leo Brouwer. Integral cuartetos de cuerda» –que también incluye el *Trío para instrumentos de arco* de 1959–, producido por la Fundación Autor (SGAE) con ocasión del 70 aniversario del nacimiento del compositor<sup>89</sup>. El registro se llevó a cabo los días 21 al 26 de julio y 29 y 30 de agosto en la Sala de Conciertos del Teatro «Jardinito» en Cabra (Córdoba, España) y en el Gran Teatro de Córdoba (España), el 8 y el 9 de noviembre de 2008, por el estudio CDH y la grabación de Amado del Rosario<sup>90</sup> y la mezcla, edición y máster también de Amado del Rosario y Jorge Hernández<sup>91</sup>. Un dato a destacar es que en la página web del conjunto cubano se afirma que fueron los responsables de estrenar el *Cuarteto nº 2* en nuestro país<sup>92</sup>, lo cual está en línea con la realización de la grabación, aunque no he encontrado dato alguno sobre la interpretación de *Rem tene...* en concierto público. Pregunté al CCH por este aspecto, pero no obtuve una respuesta concreta, aunque sí las palabras siguientes, que me llevan a la conclusión de que ellos no han tocado la obra en concierto abierto al público, sino en el ámbito privado: «Lo hemos tocado para Leo en su 50 cumpleaños en Cuba y de los 60 y 70 años en España»<sup>93</sup>.

<sup>85</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, p. 1 (Anexo I).

<sup>86</sup> Maruja Sánchez Cabrera (1927 - 1996) fue una violinista cubana que estudió en La Habana y en México, pero desarrolló toda su carrera profesional en la capital cubana. Formó parte de las más destacadas orquestas: Orquesta Filarmónica de La Habana, Orquesta de Cámara Nacional y Orquesta Sinfónica Nacional, y además también trabajó en radio. (Fuente: GIRO: «Sánchez Cabrera, Maruja», *Diccionario...*, vol. 4, pp. 121 - 122).

<sup>87</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, Apéndice –sin numerar– (Anexo I).

<sup>88</sup> HERNÁNDEZ: *Leo Brouwer...*, p. 136.

<sup>89</sup> «Leo Brouwer. Integral...» [grabación sonora].

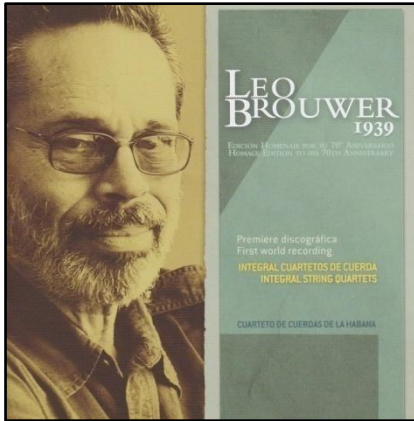
<sup>90</sup> Carlos Amado del Rosario Fernández es un polifacético músico cubano también formado en el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC junto a Leo Brouwer. Oboísta de profesión, formó parte de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba y en la actualidad es miembro de la Orquesta de Córdoba. En su faceta de productor y técnico de sonido fundó su propio estudio en la ciudad andaluza, el CDH Estudio.

Fuente: <<http://orquestadecordoba.org/index.php/2011-11-12-17-32-20/la-orquesta/101-orquesta/oboes/163-carlos-amado-del-rosario-fernandez>> [Consultada el 29 de agosto de 2016].

<sup>91</sup> «Leo Brouwer. Integral...» [notas discográficas].

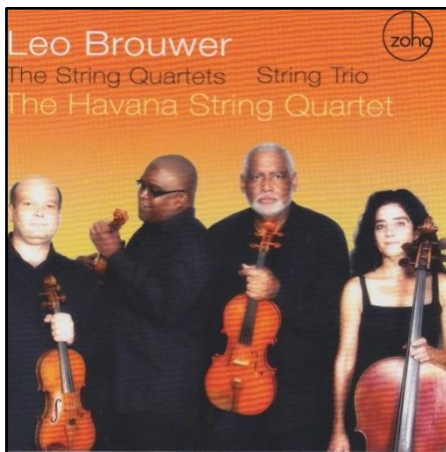
<sup>92</sup> <<http://cuartetodecuerdasdelahabana.com/Ingles/GirasYConciertos.htm>> [Consultada el 29 de agosto de 2016].

<sup>93</sup> Cuestionario..., p. 11 (Anexo III).



Carátula del CD «Leo Brouwer. Integral cuartetos de cuerda»

Esta misma grabación fue posteriormente comercializada a nivel internacional por el sello neoyorquino Zoho Music bajo el título de «Leo Brouwer. The String Quartets. String Trio»<sup>94</sup>.



Carátula del CD. «Leo Brouwer. The String Quartets. The String Trio»

### 3.1.e. Los intérpretes: Cuarteto de Cuerdas de La Habana

Fue en La Habana en 1980 cuando Leo Brouwer propició la fundación de este conjunto de cuerda con el objetivo de dar a conocer el repertorio camerístico latinoamericano así como de abordar la nueva creación<sup>95</sup>. En 1992 los cuatro integrantes fueron invitados a formar parte de la recién creada Orquesta de Córdoba; desde entonces la formación está afinada en nuestro país. Inicialmente el CCH estaba compuesto por los músicos Yamir Portuondo (vl. I), Eugenio Valdés (vl. II), Jorge Hernández (vla.) y Deborah Yamak (chelo). Excepto esta última, todos los intérpretes habían nacido y se habían formado en la isla caribeña. Yamak procede de los Estados Unidos, donde estudió y comenzó su trayectoria profesional. Recientemente y a raíz de la enfermedad de Yamir Portuondo, ha entrado a formar parte del conjunto la violinista Hoang-Linh Chi, también miembro de la Orquesta de Córdoba.

<sup>94</sup> «Leo Brouwer. The String...» [grabación sonora].

<sup>95</sup> Para la elaboración de este apartado he consultado la siguiente bibliografía: «Leo Brouwer. The String...» [notas discográficas]; <<http://institucional.cadiz.es/evento/cuarteto-de-cuerdas-de-la-habana>>; <[www.cuartetodecuerdasdelahabana.com](http://www.cuartetodecuerdasdelahabana.com)> [Consultadas el 1 de septiembre de 2016].



Componentes del cuarteto en su formación original –intérpretes de la grabación de *Rem tene...*—  
Foto: turismoenpueblos.es

La versatilidad del CCH a la hora de afrontar diferentes estilos musicales lo demuestra el listado de músicos con los que ha colaborado, donde encontramos grandes figuras de la música académica internacional como Eliot Fisk o Javier Perianes junto a otros que cultivan la música popular cubana como Orlando “Cachaíto” López, la africana de Cheick Lo, el *jazz* del francés Magic Malik o el flamenco con Manuel Moreno «El Pele». De igual manera, el cuarteto ha interpretado a compositores ya consagrados como Villa-Lobos, Revueltas, Garrido-Lecca, Barce, Villarojo y Tomás Marco, como a jóvenes figuras.

Asimismo, la proyección internacional del CCH incluye importantes salas de todo el mundo como el Teatro Colón de Buenos Aires, el Royal Festival Hall de Londres, la Sala Rachmaninov del Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, además de destacados festivales como el de la Guitarra de Córdoba o el Festival Internacional “Primavera de Pyongyang”, en Corea del Norte. Por último, queda indicar que el cuarteto ha sido premiado en numerosas ocasiones, destacando el Premio a la Maestría Interpretativa en el Festival de Música de Cámara de La Habana en 1987 y los galardones otorgados a su grabación de la integral de los cuartetos de cuerda de Leo Brouwer, que recibió en 2010 el Premio Cubadisco a la Mejor Grabación de Música de Cámara y el Grammy Latino a la Mejor de Música Clásica.

### 3.2. El contexto estilístico del *Cuarteto nº 2: Rem tene verba sequentur*

Este trabajo defiende que el *Cuarteto nº 2* de Leo Brouwer pertenece a aquello denominado el postmodernismo musical, puesto que en él encontramos fragmentos compuestos según las premisas de la tendencia conocida como minimalismo o nueva simplicidad, mientras en otros momentos predomina el uso de la intertextualidad a la vez que deja ciertas cuestiones a elección de los intérpretes, lo que confiere a la obra una forma abierta.

Para favorecer el entendimiento de este contexto estilístico se ofrece a continuación una breve síntesis de cada una de estas tendencias compositivas, realizada después de emplear fuentes bibliográficas en combinación con palabras de Leo Brouwer quien, además de compositor, director e intérprete, ha desarrollado un destacado papel como teórico, mostrando sus ideas en numerosas conferencias que se han llevado al papel en forma de ensayos. Cada apartado concluirá con la concreción e identificación de su plasmación particular en la obra estudiada –puesto que la diversidad de tratamientos es un rasgo propio de la composición actual–.

#### 3.2.a. Postmodernismo

Como atestiguan Foucault, Habermas o Barthes, el postmodernismo es un *corpus* de códigos o mitos; un conjunto de contradicciones reales, pero sobre todo opino –basándome en Hal Foster– que el postmodernismo tiene una función primordial: construir el modernismo y todo lo que se recupera como valor estético en nuestra época a fin de abrirlo y de reinterpretarlo, sobre todo<sup>96</sup>.

Leo Brouwer pronunció estas palabras en una conferencia que tuvo lugar en Berlín en 1988 con ocasión del Congreso de Cooperación con Centroamérica y el Caribe<sup>97</sup>. De esta manera, el maestro expone su concepción del postmodernismo *a posteriori*, esto es, cuando lleva casi veinte años escribiendo música que la historiografía y los estudios posteriores –y, como vamos a ver a continuación, el propio compositor– ubican dentro de la era postmoderna.

En el citado ensayo –de incalculable valor para la investigación aquí mostrada–, Brouwer hace referencia en varias ocasiones a las conferencias que el mexicano Octavio Paz realizó en la Universidad de Harvard en 1972<sup>98</sup> donde afirmaba:

Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el «postmodernismo». El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo –lo que está después es la *vanguardia*– sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo [...] <sup>99</sup>.

No digo, naturalmente, que hoy pasen más rápidamente los años y los días, sino que pasan más cosas en ellos. Pasan más cosas y todas pasan casi al mismo

---

<sup>96</sup> BROUWER: «Música, folklore, contemporaneidad y postmodernismo», en *Gajes del...*, p. 53.

<sup>97</sup> Publicada por primera vez en forma de ensayo en *Clave*, nº 13, abril-junio, 1989.

<sup>98</sup> Recogidas en PAZ, Octavio: *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*.

<sup>99</sup> PAZ: *Los hijos del...* Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990, p. 138.

tiempo, no una detrás de otra, sino simultáneamente. Aceleración es fusión: todos los tiempos y todos los espacios confluyen en un aquí y un ahora<sup>100</sup>.

Y continúa Brouwer:

Dos años antes de que Octavio Paz dictase sus conferencias, yo estrené una obra sinfónica que responde a la noción antes referida, a lo simultáneo, a la contraposición de formas culturalmente diversas y hasta opuestas. Se titula: *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo* (1967-1969). En el inicio una Fuga cuyas entradas consecutivas la forman Bach, Beethoven, Mendelssohn, Bartók, etc. Al quedar sonando los grandes clásicos se forma una heterofonía, un tercer resultado, una nueva connotación: los grandes temas se convierten en un magma que sirve de base a la entrada de mis sonoridades. No es *collage*, no es citación, es un préstamo de culturas simultáneas en su significación nueva [...] Esta obra representa la convivencia simultánea de épocas diversas sin contradicción aparente. En aquel momento –1967– yo no sabía cómo clasificar mi obra. No se manejaba el término «postmodernismo», o mejor dicho, tal concepto no existía en música<sup>101</sup>.

Cuanto más cercano se encuentra en la historia el periodo artístico a estudiar, más difícil es encontrar una postura o definición ampliamente aceptada por la comunidad científica. En este caso, como no podía ser de otra manera, las apenas cinco décadas transcurridas ofrecen un crisol de aportaciones ideológicas e intentos de reflexión estilística tan amplios y dispares que intentar plasmarlos aquí en su totalidad sería una tarea inabarcable. Por ello he seleccionado aquellas referencias y aportaciones teóricas que, considero, tienen un contacto más directo e íntimo con el objeto de estudio.

Tomás Marco, destacada figura de la escena musical de nuestro país –y desde una posición subjetiva<sup>102</sup> en tanto que compositor–, ha mostrado en los variados escritos dedicados al postmodernismo musical estar acorde con el pensamiento generalmente adoptado por la historiografía. Así firma las siguientes palabras que muestran la controversia que gira en torno a la postmodernidad:

De postmodernidad se ha hablado mucho y casi todo el mundo está persuadido de que llevamos, ya tiempo, inmersos en ella y que es un movimiento que acabó con lo que significaba la modernidad. Pero una cosa es saber, o más bien presentir eso, y otra, tratar de explicar lo que es la modernidad. Cronológicamente postmodernidad es lo que acontece después de la modernidad. Pero ello sólo sitúa cronológicamente el fenómeno y está bien lejos de explicarlo. De esta manera sólo tenemos una descripción de tiempo, que es además puramente negativa. Y sin embargo creo que la postmodernidad es algo más que lo contrario de la modernidad o que su negación, porque lo contrario de la modernidad no es sino la antimodernidad. La postmodernidad no es antimoderna, en todo caso sería amoderna, se sitúa fuera de la modernidad, no en su contra<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> PAZ: *Los hijos del...*, p. 23.

<sup>101</sup> BROUWER: «Música, folklore...», pp. 53-54.

<sup>102</sup> En su libro *Pensamiento musical...* cita dos de sus obras –*Aura* (1968) y *Rosa-Rosae* (1968-69)– como ejemplos de composiciones españolas «que pueden y suelen considerarse tanto como la última, y gloriosamente fracasada, explosión de la modernidad, como la primera oleada posmoderna» (p. 387).

<sup>103</sup> MARCO: «Leo Brouwer en...», p. 55.

Y en *Pensamiento musical y siglo XX* escribe:

Digamos que la postmodernidad contempla la paradoja de la crisis de confianza en la ciencia aunada con la hipertrofia de los usos tecnológicos, el aumento de las paraciencias, las pseudorreligiones y la superstición en general; el crecimiento del hedonismo inmediato, del individualismo en general y de la crisis de todo valor, que se convierte en indiferente. De todas maneras, preferiría dar la imagen de que la posmodernidad es simplemente distinta y no simplemente negativa [...].

La etapa de la modernidad musical se basa en la racionalidad y en un sustrato científico que pretende el avance continuo convirtiendo la vanguardia en algo insoslayable e inamovible con carácter de aspiración primordial y absoluta. La posmodernidad ha permitido la reutilización de materiales, vuelta hacia atrás y hasta un distinto placer auditivo, aunque no siempre sea muy refinado. Incluso han regresado los nuevos nacionalismos y esta vez sin la carga progresista de primeros de siglo, mientras, en el extremo contrario, se insertan los intentos interculturales, intertextuales, de fusión, etc., en un claro reflejo de la discutida globalización. Una dispersión que facilita el eclecticismo y, desde él, ciertos síntomas de anhelos de síntesis. Síntesis que a veces intenta ser una salida a un círculo de glosas en las que el arte no hace otra cosa que dialogar, no ya consigo mismo, que era esencia de la modernidad, sino con su propia historia<sup>104</sup>.

Sin olvidar que el término postmoderno se refiere a la cultura que surge de las transformaciones que afectaron a las disciplinas científicas y artísticas durante la edad moderna<sup>105</sup>, el también compositor y teórico, en este caso norteamericano, Richard Taruskin, sitúa el momento en el que podemos hablar de música postmodernista como tal a partir del estreno del *Cuarteto de cuerda nº 3* de George Rochberg, que tuvo lugar el 15 de mayo de 1972<sup>106</sup>. Rochberg ofrece una obra en tres movimientos que supone el resultado de la experimentación que venía desarrollando con técnicas de *collage* y pastiche durante la década de los sesenta en obras como *In Contra Mortem Tempus* o *Music for the Magic Theater* (1965).

Jonathan D. Kramer publica en 1996 «Postmodern Concepts of Musical Time», donde incluye por primera vez un listado de características de la música postmoderna, introducido por las siguientes palabras: «Mientras el postmodernismo es un concepto difícil de definir de forma rigurosa, sí es posible caracterizar la música postmoderna por poseer algunos o todos los rasgos siguientes»<sup>107</sup>. Esta enumeración –en la versión mostrada en un artículo posterior «The Nature and Origins of Musical Postmodernism»<sup>108</sup>– se ha convertido en modelo para el estudio de la música de la época, aunque también es hoy día objeto de controversia, puesto que, como señala Ainhoa Kaiero<sup>109</sup>, algunos de los rasgos que señala Kramer, como la ironía o la cita, ya aparecen en obras de compositores anteriores –Berg o Shostakovich, entre otros– enmarcados en la modernidad.

---

<sup>104</sup> MARCO: *Pensamiento musical...*, pp. 388-389.

<sup>105</sup> LYOTARD: *La condición...*, p. 9.

<sup>106</sup> TARUSKIN: *The Oxford...*, vol. 5, p. 414.

<sup>107</sup> KRAMER: «Postmodern Concepts...», pp. 21: «While postmodernism is a difficult concept to define rigorously, it is possible to characterize postmodern music by the some or all of the following traits» [traducción propia].

<sup>108</sup> KRAMER: «The Nature... », pp. 10-11.

<sup>109</sup> KAIERO: «Creación musical... », p. 1665.

Tomás Marco sitúa a Leo Brouwer en el «núcleo de la postmodernidad»<sup>110</sup>; por su parte, el crítico Enrique Franco se refiere a él como «adelantado de la contemporaneidad»<sup>111</sup>. Estos calificativos cobran aún más sentido si recordamos las palabras antes citadas del compositor respecto a *La tradición se rompe...*, –obra íntimamente relacionada con el cuarteto aquí estudiado– : «En aquel momento –1967– yo no sabía cómo clasificar mi obra. No se manejaba el término “postmodernismo”, o mejor dicho, tal concepto no existía en música»<sup>112</sup>. Como tantas otras veces en la historia de la historiografía, el término llega después del estilo, y el análisis del *Cuarteto n.º 2* revela el empleo de la cita y de sonoridades vinculadas con el estilo minimalista, también llamado nueva simplicidad, como procedimientos compositivos mayoritarios de una obra cuyo resultado sonoro final responde al de una obra abierta por dejar ciertos elementos a elección de los intérpretes. Estas directrices sitúan a *Rem tene...* como un ejemplo de composición postmodernista a pesar de estar escrita en 1969, tres años antes del «comienzo» del movimiento según Taruskin.

Esta situación precursora de la vanguardia de la música de Leo Brouwer es explicada a la perfección por Consuelo Carredano y Victoria Eli, que afirman: «la vanguardia latinoamericana caminó junto a las vanguardias europeas en los años sesenta y setenta»<sup>113</sup>. Previamente a esta afirmación exponen:

El atonalismo, dodecafonismo y serialismo de Schoenberg, Berg y Webern renovado desde Francia –una vez que los franceses lo hicieron suyo con los aportes de Boulez–, el indeterminismo y la aleatoriedad de Cage y Stockhausen, los cursos y festivales europeos en Colonia, Darmstadt y Varsovia, entre otros, pusieron en el centro de la práctica y la teoría procedimientos técnicos dispares: serialismo, multiseriismo, puntillismo, aleatorismo, espacialismo, estocástica, electroacústica... desconocidos o poco conocidos en América Latina. La asimilación y reconstrucción de los modelos europeos de la vanguardia empezaron a participar del bagaje musical propio del Nuevo Continente dejándose atrás postulados calificados como tradicionales. Las referencias en lo técnico y lo semántico se insertaron en los espacios de la composición académica<sup>114</sup>.

Concretamente en Cuba, este contexto de fructífero intercambio cultural es descrito por el mismo Leo Brouwer:

En el año 1961 fui invitado al Otoño Varsoviano, el conocido festival polaco especializado en música del siglo XX y mayormente en la llamada música de vanguardia. El estreno del *Homenaje a las víctimas de Hiroshima* de Penderewski, las ejecuciones de los Kontarsky o del flautista Gazzeloni, el *Zyklus* de Stockhausen tocado por Caskel, y tantos otros momentos, me causaron un impacto tremendo. No era la novedad (recuerdo haber hecho circular en La Habana, cuatro años antes, las grabaciones recién salidas de Stockhausen, Boulez, Feldman, entre otros), sino la continuidad del contacto, la saturación necesaria del oído. A mi regreso a Cuba en una audición comentada, se dio el mismo caso en varios de mis colegas que se enfrentaron a aquel hecho sonoro trascendente.

<sup>110</sup> MARCO: «Leo Brouwer en...», pp. 55-67.

<sup>111</sup> FRANCO, Enrique: «Córdoba cercana y viva», *El País*, Madrid, 1-X -2001.

<sup>112</sup> Véase Nota 101.

<sup>113</sup> CARREDANO y ELI: «Hispanoamérica en...», p. 355.

<sup>114</sup> *Ibíd.*

La audición en Varsovia fue un pulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana<sup>115</sup>.

De esta manera, vemos cómo fue posible la existencia de corrientes vanguardistas en América Latina al mismo tiempo que en Europa y en Norteamérica, lo cual sitúa a Leo Brouwer en la primera línea de creadores postmodernistas.

### 3.2.b. Aleatoriedad

Aunque Charles Ives y Henry Cowell fueron los pioneros a la hora de ofrecer diferentes alternativas al intérprete o de introducir el azar a la hora de ensamblar los fragmentos de una obra –como en el *Cuarteto n.º 3 Mosaico* de Cowell–, fue John Cage, discípulo de este último, quien incorporó los recursos aleatorios de forma definitiva a la composición musical desde *Music of Changes*, de 1951<sup>116</sup>. Cage, que en su etapa inicial había abrazado el postserialismo, vio en la aleatoriedad el camino idóneo para alcanzar la libertad creativa que anhelaba. Estamos ante la búsqueda de un concepto de arte que no solo rompe con la tradición, sino que resulta nuevo y único cada vez que sea interpretado.

En septiembre de 1958, en la ciudad alemana de Darmstadt, Cage ofreció una conferencia dividida en tres lecturas que posteriormente publicó, junto a otros escritos, en el volumen titulado *Silence*. En la segunda de ellas, «Indeterminación», donde trata ciertos aspectos de las obras aleatorias *Klavierstücke XI* de Karlheinz Stockhausen, *Intersection 3* de Morton Feldman, *Indices* de Earle Brown y *Duo II for Pianists* de Christian Wolff, el artista expone:

Esta es una conferencia sobre composición que es indeterminada con respecto a su interpretación. Esa composición es necesariamente experimental. Una acción experimental es aquella cuyo resultado no está previsto. Al ser imprevista, esta acción no se ocupa de su justificación. Como la tierra, como el aire, no la necesita. Una interpretación de una composición que es indeterminada respecto a su interpretación es necesariamente única. No puede repetirse. Cuando se interpreta una segunda vez, el resultado es diferente del anterior. Por tanto no se logra nada con esta interpretación, pues no puede retenerse como un objeto en el tiempo. Una grabación de una obra tal no tiene más valor que una tarjeta postal; proporciona un conocimiento de algo que sucedió, mientras que la acción era un desconocimiento de algo que aún no había sucedido<sup>117</sup>.

Es en 1963 cuando Leo Brouwer emplea por primera vez el azar en *Variantes para un percussionista*, a la vez que muestra su gusto por las ideas de Cage al escribir ese mismo año la primera obra compuesta para piano preparado en Cuba: *Sonograma I*. Casi veinte años después, en el volumen ensayístico *La música, lo cubano y la innovación* expone sus ideas en torno a la aleatoriedad en el capítulo «La improvisación aleatoria»<sup>118</sup>:

El aleatorismo en música es, entre otros aspectos, el aporte de las ciencias matemáticas probabilísticas al arte sonoro, que no puede seguir basándose

---

<sup>115</sup> BROUWER: «La vanguardia en la música cubana», en *Gajes del...*, p. 65.

<sup>116</sup> GRIFFITHS: «Aleatory», p. 342.

<sup>117</sup> CAGE, John: *Silencio*. Madrid: Ardora ediciones, 2002, p. 39.

<sup>118</sup> Este artículo fue editado y recogido en *Gajes del oficio*, cuya versión es la escogida en este trabajo.



totalmente en la periodicidad causal y determinista. El acontecer sonoro «probabilístico» ligado a las leyes del azar, fusiona los conceptos del creador con la práctica del intérprete, quien pone su caudal expresivo a funcionar, convirtiendo muchas veces el hecho mecánico de «tocar», en el hecho vivo de «recrear».

En un plan de la composición aleatoria de los más elementales, el compositor sugiere alguno o algunos de los elementos composicionales (alturas-relaciones de tiempo-intensidades) y el ejecutante con esas bases improvisa, o más bien, amplía y crea. Cada estructura sonora puede «moverse» con un tiempo dado o libre<sup>119</sup>.

Y más adelante, refutando la opinión que en 1944 Adolfo Salazar expuso en *La música moderna*, donde acusaba una crisis en la música de su tiempo, Brouwer manifiesta:

No estamos de acuerdo con que nuestra época sea de crisis, si miramos con perspectiva revolucionaria y a la vez con la ilusión de transformar al mundo. Nuestra época ha demostrado poseer una inmensa plenitud de vida que se ha visto reflejada en el estado actual de cosas. Nosotros escogemos, sin vacilar, un minuto de plena intensidad, a décadas enteras de laxitud cómodamente monótona. La manera de aprehender la «vida» en un suceso momentáneo, le concede a la improvisación y a la «forma abierta» el derecho de titularse «el medio condensado de más intensa comunicación» en el arte de la música de concierto<sup>120</sup>.

En *Rem tene...* pueden diferenciarse dos tipos de elementos que el maestro cubano deja decidir a los intérpretes. El primero es el relativo a la interpretación de ciertos motivos o notas, como la ejecución de los fragmentos de notas dentro de un rectángulo –llamados así por el compositor en la partitura–, que deben repetirse tantas veces como cada instrumentista decida, a la vez que la altura de determinadas notas muy agudas, que Brouwer deja que el músico escoja. El otro elemento no especificado por el compositor es el que atañe a los pasajes de repertorio canónico que deben interpretarse, puesto que el cubano da total libertad a los miembros del cuarteto para escoger música de cualquier época. Tan solo ofrece ciertas indicaciones sobre si deben pertenecer a repertorio de estudios o de concierto<sup>121</sup>.

De esta manera, el resultado final del *Cuarteto n° 2* de Leo Brouwer será diferente cada vez que una agrupación lo interprete.

---

<sup>119</sup> BROUWER: «La improvisación aleatoria», en *Gajes del...*, p. 62.

<sup>120</sup> *Ibíd.*, pp. 63-34.

<sup>121</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, Apéndice (sin numerar).

### 3.2.c. Intertextualidad

Lo fundamental en una estructura como *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo* no es el aparente *collage*; se trata, más bien, de apresar una visión poética: la transformación de los grandes *clisés* en una contemporaneidad. Es una visión del universo sonoro de todos los tiempos conviviendo en un mismo instante<sup>122</sup>.

Resulta sumamente interesante cómo Brouwer en «La vanguardia en la música cubana», al hablar del procedimiento de la cita en *La tradición se rompe...*, emplee el verbo «apresar». Ciertamente, la incorporación de pasajes de repertorio canónico de diferentes épocas, tal como muestra *La tradición...* y *Rem tene...*, permite al oyente hacer un viaje retrospectivo por la historia de la música, y en tan solo unos minutos recorrer auditivamente varios siglos de música. Es como visitar el Museo del Prado, donde en apenas una hora puedes pasar de estar frente a *La anunciación* de Fra Angelico a las pinturas negras de Francisco de Goya.

La intertextualidad, en tanto que fenómeno tocante a lo artístico, fue abordada teóricamente por primera vez en el ámbito de la literatura por la crítica búlgara Julia Kristeva, que postuló una visión de los textos como respuesta a otros textos: todos están relacionados entre sí<sup>123</sup>. En su estudio sobre la obra del lingüista ruso Mijail Bajtín defiende:

Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*<sup>124</sup>.

Aunque la acción de referenciar obras musicales es algo que ha ocurrido durante toda la historia de la música occidental —entre muchos ejemplos cabe destacar el de la canción *Mille Regretz* de Josquin des Prez, cuyo éxito durante el siglo XVI hizo que otros compositores como Luis de Narváez o Cristóbal de Morales la tomaran prestada para sus propias composiciones—, es desde la segunda mitad del siglo XX cuando el uso de la cita musical cobra protagonismo y su presencia en la creación compositiva es más frecuente. En palabras de Robert P. Morgan:

El rasgo novedoso de las citas musicales de la década de 1960 lo constituye el hecho de que normalmente son tratadas como «objetos externos», como cosas extraídas de otras épocas y lugares, con unos principios estilísticos anacrónicos respecto a sus contextos inmediatos. La música tonal se pone de relieve frente a la música no tonal, o frente a otra<sup>125</sup>.

En este contexto se identifica a la *Sinfonía* de Luciano Berio como el gran hito de la intertextualidad. Tal como señala Tomás Marco, se trata de un fenómeno intertextual construido a través de otro fenómeno intertextual<sup>126</sup>, ya que el tercer movimiento está compuesto sobre el homólogo de la *Sinfonía n.º 2* de Mahler, quien a su vez se había basado en su obra anterior «El sermón de San Antonio a los peces» (1893). Sobre esta

---

<sup>122</sup> BROUWER: «La vanguardia en...», p. 69.

<sup>123</sup> BURKHOLDER: «Intertextuality», p. 499.

<sup>124</sup> KRISTEVA: «Bajtín...», p. 3.

<sup>125</sup> MORGAN: *La música del...*, p. 432.

<sup>126</sup> MARCO: *La creación...*, p. 97.

base, Berio incluye numerosas citas de compositores, desde Bach hasta Stravinsky<sup>127</sup>. Robert S. Hatten, en su escrito «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales», dice de esta obra:

El movimiento de la *Sinfonía* de Berio es un ejemplo espectacular, quizás único, de la intertextualidad estratégica en la música. Los tipos de interrelaciones entre partes y todos de obras en la hebra intertextual aquí hallados, ilustran algo del rico potencial de la semiótica para la teoría de la música<sup>128</sup>.

Además de la obra de Berio, existen otros ejemplos destacados de obras de la década de los sesenta y principios de los setenta que emplean la cita como procedimiento fundamental. Es el caso de los *Hymnen* de Stockhausen (1967), *Ludwig van* de Mauricio Kagel (1970)<sup>129</sup> y el ya citado *Cuarteto n° 3* de Rochberg de 1972, aunque estas técnicas ya están presentes en algunas de sus obras desde 1965.

Tomás Marco es uno de los teóricos españoles que más ha escrito en torno a este fenómeno. Tanto en *Pensamiento musical y siglo XX* (2002) como en *La creación musical en el siglo XXI* (2007), muestra la amplia variedad que existe a la hora de clasificar y analizar las diferentes formas de utilizar la música de otros compositores. En este intento, ofrece dos clasificaciones diferentes –pero complementarias– en cada volumen, que aunque *a priori* dejan un poco confuso al lector, tras una lectura detenida he considerado que sus divergencias probablemente vengan dadas por la difícil tarea de intentar sistematizar una herramienta creativa que está en uso. Además de aportar su granito de arena en el siempre controvertido panorama de la terminología, en su obra de 2002 Marco identifica tres grandes vertientes en el concepto de la intertextualidad<sup>130</sup>: la reutilización del folclore, la fusión cultural y el llamado *borrowing* en los países anglosajones o música sobre músicas en el área latina. Sin embargo, en 2007 ofrece una diferenciación de cuatro procedimientos, todos englobados bajo el paraguas de la intertextualidad<sup>131</sup>: transvanguardia, sincretismo de formas, polifonía de estilos y música sobre músicas, aportando la siguiente definición sobre éste último:

Este es un fenómeno postmoderno que exige una reflexión [...] de la música sobre sí misma: una especie de desmontaje y remontaje del material musical [...] No se trata sólo de un procedimiento profesional, como son las variaciones, transcripciones, orquestaciones, etc., sino de una opción estética que va más allá de las técnicas concretas para revivir o reinventar músicas en un nuevo contexto<sup>132</sup>.

Sin mostrar aquí las diferencias entre los tipos de procesos intertextuales y sin juzgar la validez del trabajo clasificatorio del compositor madrileño, sus reflexiones dejan patente la diversidad existente en las obras caracterizadas por este proceso. Entre los diferentes caminos intertextuales que indica Marco, considero especialmente idóneo para ubicar a la obra estudiada en este trabajo el denominado «polifonía de estilos», en el que sitúa al compositor ruso de origen alemán Alfred Schnittke (1934-1998) como referente:

---

<sup>127</sup> LÓPEZ: *Luis de Pablo...*, p. 203.

<sup>128</sup> HATTEN: «El puesto de...», p. 218.

<sup>129</sup> MORGAN: *La música del*, p. 435.

<sup>130</sup> MARCO: *Pensamiento musical...*, p. 444.

<sup>131</sup> MARCO: *La creación musical...*, pp. 77-107.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 97.

Cuando [...] no se trata tanto de fundir formas de distinta procedencia en otra que les resulte común, sino de explicitar cómo concurren desde diferentes sitios, tenemos lo que se ha llamado la polifonía de estilos. Aunque participa de algunos elementos comunes con el *collage*, es un fenómeno diferente. El *collage*, en música, existe, [...] pero, aquí, de lo que se trata es de hacer coexistir estilos muy diferentes en una misma obra, sin por ello estropearla, sino, muy al contrario, potenciarla. Se difuminan las nítidas costuras que el *collage* no tiene inconveniente en explicitar, pero, al mismo tiempo, no se trata de alumbrar el resultado distinto de la mixtura, sino de hacer ver los contrastes y diferencias estilísticas, dentro de una unidad superior<sup>133</sup>.

En *Rem tene...* Brouwer fusiona dos procedimientos compositivos aparentemente contradictorios: la cita y la aleatoriedad, puesto que en la partitura indica cuándo deben interpretarse los pasajes y da ciertas directrices sobre el repertorio al que deben pertenecer o la duración, pero deja que sean los intérpretes quienes decidan qué fragmentos tocar. Por lo tanto, nos encontramos ante una obra cuyo resultado final depende tanto de la información que desprende la partitura como de la interpretación, y por lo tanto el analista que desee conocerla en su totalidad deberá incluir en el análisis al menos una versión, pero no con el objetivo de analizar la manera en que es ejecutada la música, sino de integrar como elementos constituyentes de la obra los pasajes que la agrupación ha decidido tocar. De esta manera, y a pesar de considerar una interpretación como objeto de estudio, en este trabajo se ha realizado el proceso analítico tal como lo defiende Yvan Nommick, que expone:

En el plano en el que nos situamos, el del estudio del proceso creativo, no abordaremos el campo de la percepción musical —el nivel estésico de la semiología musical—; nuestra perspectiva será la de analizar «cómo la música está hecha»<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> MARCO: *La creación musical...*, p. 88.

<sup>134</sup> NOMMICK: «La intertextualidad...», p. 793.

Previamente a esta afirmación, Nommick hace referencia a los dos tipos de perspectiva que pueden tomarse en la tarea del análisis musical según Yizhak Sadaï («Analyse musicale: par l'oeil ou par l'oreille?», en *Analyse musicale*, nº 1, noviembre de 1985, p. 14): «El analista (de música), situado en alguna parte entre el compositor, el intérprete y el oyente, debería poder dar cuenta, sea de cómo la música está hecha, sea de cómo es oída. Esto implicaría postular la existencia de dos tipos de correspondencias: (1) entre los procedimientos y modelos analíticos empleados, por una parte, y los procesos compositivos reales [...] por otra; (2) entre los modelos analíticos utilizados, por una parte, y los mecanismos que determinan la actividad de la percepción musical, por otra».

### 3.2.d. Minimalismo o nueva simplicidad

A veces se tiende abusivamente a reducir la problemática de la postmodernidad al minimalismo y, dentro de este, a la conocida escuela repetitiva norteamericana. El minimalismo es también otras cosas y puede ser mucho más. Brouwer ha adquirido con naturalidad muchos rasgos minimalistas en su lenguaje y por eso ni la imaginación más calenturienta lo relacionaría sin más con el repetitivismo norteamericano, ni menos con el sesgo ultranacionalista que ha adquirido con la segunda generación que impregna ideológicamente un John Adams. Pero sí puede ser caracterizado de minimalista en cuanto que aprovecha en varias obras el valor de los elementos mínimos variables y acumulados como una saludable medicina contra retóricas viejas y nuevas<sup>135</sup>.

Tomás Marco, en este párrafo perteneciente a su artículo «Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad», refleja claramente los dos aspectos que deseo mostrar en esta síntesis: la problemática que suscita la asimilación de obras minimalistas solo a las que siguen los parámetros de la línea compositiva liderada por Steve Reich y Philip Glass y la categorización de rasgos minimalistas o pertenecientes a la nueva simplicidad de la música de Leo Brouwer, en este caso, de ciertos fragmentos del *Cuarteto nº 2*.

El término «minimalismo» aplicado a las artes plásticas fue acuñado por primera vez en 1965 por el filósofo y crítico Richard Wollheim en un artículo publicado en la influyente revista *Arts Magazine*<sup>136</sup>. Adquirió una gran aceptación y rápidamente entró a formar parte del lenguaje artístico mundial<sup>137</sup>. De esta manera se denominaba un arte cuyos antecedentes pueden localizarse en las directrices de la Bauhaus y en las creaciones del arquitecto Mies van der Rohe y su mítico lema «menos es más»<sup>138</sup>. Se caracterizaba por la simplicidad estructural y la búsqueda de la regularidad, la sistematización y el orden<sup>139</sup>. Así, artistas como Carl Andre, Donald Judd y Robert Morris reaccionaron ante la espontaneidad, individualidad y la emotividad subjetiva del expresionismo abstracto de Jackson Pollock, Willem de Kooning y Mark Rothko<sup>140</sup>.

Esta dualidad de estilos enfrentados, dicotomía presente en toda la historia del arte, se ha querido ver en el ámbito de la música en cuanto a la *minimal*, como respuesta a la complejidad de las técnicas postseriales y experimentales<sup>141</sup>. Relacionada por algunos con rasgos tan dispares como la mística oriental, el neorromanticismo o el primitivismo<sup>142</sup>, lo cierto es que los compositores norteamericanos La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich y Philip Glass defendieron un estilo totalmente alejado de la aleatoriedad que favorecía el uso de recursos sonoros esenciales y tendente a la repetición, empleada desde el punto de vista de la búsqueda de lo elemental<sup>143</sup>.

---

<sup>135</sup> MARCO: «Leo Brouwer en...», p. 66.

<sup>136</sup> En cuanto a su aplicación a la música, hubo que esperar tres años, y fue el compositor y crítico Michael Nyman quien lo empleó en un artículo sobre la obra *Scratch Music*, de Cornelius Cardew (TARUSKIN, *The Oxford History...*, vol. 5, p. 355).

<sup>137</sup> TARUSKIN: *The Oxford History...*, vol. 5, p. 353.

<sup>138</sup> MARCO: *Pensamiento musical...*, p. 408.

<sup>139</sup> CABAÑAS: *El arte posicionado...*, pp. 384-385.

<sup>140</sup> *Ibidem*, pp. 374-375.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>142</sup> *Ibidem*.

<sup>143</sup> MORGAN: *La música del...*, p. 446.

En este contexto, destacan las palabras del propio Leo Brouwer:

En los años cincuenta y sesenta, había todo un clima de enfoque estructuralista, seco y temático. Boulez y Stockhausen se convirtieron en lo máximo de la música de total sentimiento seriado y aleatorio. Fue la descomposición de las estructuras y esto también lo usé en mi música. En un determinado momento este lenguaje se «atomizó» y se rompió. Cada vez me hacía más abstracto y hermético. No podía comunicarme, y como esto para mí es fundamental, fue como una vuelta a casa, suavicé un poco mi estilo, quizás con algo de simplicidad [...] Hay muchos compositores que comparten este compromiso general de nueva simplicidad, como Phillip Glass, W. Kilar, Steve Reich, Gorecki, Jo Kondo, Yoji Juasa y Toshi Ichihyanagi. Describirla solamente como música minimalista no le haría justicia. Algunos de ellos hicieron este tipo de música antes de que el término se inventara, de hecho la base de esta música está en los llamados países del Tercer Mundo, en Japón y en las Américas, fuera de la Europa Occidental. De cualquier forma, el concepto de música mínima es demasiado estrecho para fijar este movimiento. Mi nueva manera es parte de un movimiento general hacia la simplicidad, basada en la música de nuestros países<sup>144</sup>.

Tomás Marco se refiere a la partitura camerística de Brouwer *Manuscrito antiguo encontrado en una botella*, de 1983, como «uno de los más bellos ejemplos de la historia del minimalismo»<sup>145</sup>. Marta Rodríguez Cuervo identifica, asimismo, como minimalista el tratamiento de la segunda sección de *Paisaje cubano con campanas* (1986): «se inicia con la repetición de un sonido [...] y da lugar a la recurrencia constante de un motivo que sólo varía en sus mínimos elementos»<sup>146</sup>. Ambas obras distan dos décadas con la protagonista de este estudio, pero considero que Brouwer, en la búsqueda de contrastes expresivos, recurre en ciertos fragmentos de *Rem tene...* a un tipo de composición caracterizada por una deliberada reducción de recursos que encaja perfectamente con las sonoridades reclamadas por los militantes de la escuela minimalista. Estas características, que se verán detenidamente en el análisis, son el tratamiento del sonido limpio y puro de las cuerdas como recurso básico, la exploración tímbrica con el uso de armónicos y sordina y el uso mayoritario de la dinámica pianísimo.

---

<sup>144</sup> BROUWER: *Gajes del...*, p. 87.

<sup>145</sup> MARCO: «Leo Brouwer en...», p. 66.

<sup>146</sup> RODRÍGUEZ y ELI: *Leo Brouwer...*, p. 77.

### 3.3. Análisis del Cuarteto nº 2 *Rem tene verba sequentur*

Teniendo en cuenta que estamos ante una obra aleatoria, en la que algunos elementos son dejados a la elección del intérprete, considero que un análisis completo y detallado del cuarteto une de forma obligada la partitura y la grabación. De esta forma, a lo largo del análisis se hace referencia en ocasiones al minutaje del registro sonoro, con el objetivo de detallar los elementos que el CCH ejecuta sin que figuren en la partitura, pero que son parte imprescindible de la obra en su resultado final: la audición del público<sup>147</sup>. Para facilitar la comprensión del análisis, se ofrece como Anexo II la partitura analizada con las indicaciones de minutos correspondientes con la grabación, que también se adjunta como anexo, en formato digital.

En *Rem tene...* nos encontramos ante una obra que funciona como un gran conglomerado de fragmentos musicales yuxtapuestos. He decidido, así, realizar un análisis que señale las secciones y partes en las que considero se divide la obra y que examine los diferentes procedimientos compositivos, técnicas y recursos interpretativos que se encuentran en cada parte indicada.

Antes de entrar de lleno en el análisis, considero oportuno describir los principales tipos de fragmentos que componen la partitura. Son tres:

- 1) Fragmento de notas dentro de un rectángulo: En el listado de indicaciones que Leo Brouwer aporta, en la número 10 escribe: «La música dentro de un rectángulo es independiente (en tiempo) de los demás instrumentos. Además, es repetible»<sup>148</sup>.

Este tipo de recursos aparece un total de cuatro veces en la obra, con pequeñas diferencias que veremos posteriormente, pero siempre con rasgos comunes, que son la búsqueda de la saturación sonora, la heterofonía y la interpretación de grandes intervalos con marcadas acentos y *sforzandi*, siempre en dinámica comprendida entre el *forte* y el *fortissimo*.

- 2) Textura minimalista o de nueva simplicidad: Totalmente contrastante con lo anterior por el uso de menos recursos sonoros, la sonoridad limpia y pura de la cuerda y la nítida escucha de la línea de cada instrumento. La dinámica está comprendida mayoritariamente entre *piano* y *pianissimo*, con diferentes incursiones en el timbre como el uso de la sordina, *sul ponticello*<sup>149</sup>, armónicos, indicando la no presencia de vibrato, etc. Este tipo de fragmentos, tres en total, son los que el compositor ha escrito con más detalle en la partitura, sin dejar elementos a elección del intérprete. Asimismo son características las notas de larga duración –a veces con acentos irregulares<sup>150</sup>– y las figuraciones rápidas<sup>151</sup>.

---

<sup>147</sup> Deseo aclarar que en el análisis no entro a valorar la interpretación del CCH, sino tan solo reflexiono acerca de las decisiones tomadas única y exclusivamente por los intérpretes en aquellos fragmentos donde el compositor deja elementos a elección de los músicos.

<sup>148</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, Apéndice –sin numerar– (Anexo I).

<sup>149</sup> «Sonoridad [...] metálica que se obtiene al acercar el arco al puente y ejercer sobre éste una presión adecuada. (Fuente: ANTEQUERA: *Catalogación sistemática...*, p. 74).

<sup>150</sup> Indicación número 8 del Apéndice (Anexo I).

<sup>151</sup> Indicación nº 1 del... (Anexo I).

- 3) Pasajes intertextuales: Se trata de los fragmentos de la obra donde los intérpretes deben tocar pasajes del repertorio de su instrumento –tanto solístico, como de cámara u orquestal, de cualquier época, y que en ocasiones pueden variar–. Brouwer incluye tres secciones de este tipo. Cada una posee un conjunto de especificaciones sobre su interpretación incluidas en el Apéndice o en la propia partitura, que serán mostradas detenidamente en el análisis.

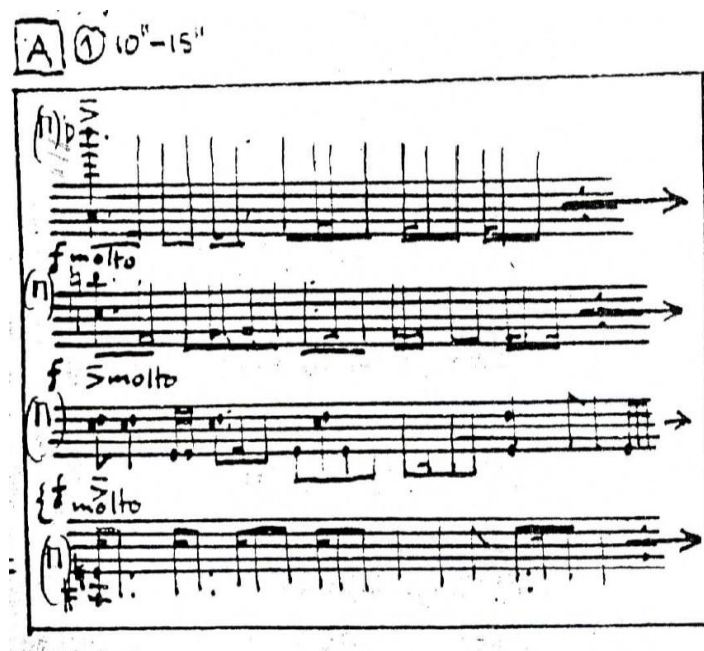
A continuación se incluye un cuadro que muestra la estructura de la obra, dividida en secciones y partes, y también sus principales características. Como puede observarse en la partitura analizada (Anexo II), el compositor incluye unas indicaciones en forma de letras encuadradas y números en círculos. Las letras marcan las diferentes secciones y los números se asocian con las indicaciones que ofrece en el Apéndice. Mi análisis revela que en ocasiones la estructura seccional del compositor coincide con las indicaciones de letras, pero no en todas las ocasiones, y es que considerando la obra desde un punto de vista global, no siempre he creído que la aparición de un fragmento contrastante con el anterior suponga un cambio de sección. A pesar de esto, y para facilitar la comprensión del análisis propuesto, en el esquema se incluyen las indicaciones alfanuméricas del compositor.



Secciones	1ª SECCIÓN			2ª SECCIÓN			3ª SECCIÓN			CODA
Partes	1a	1b	1a'	2a	2a'	2b	3a	3b	3b'	
Indicaciones de Leo Brouwer	A ①	② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧	⑨ ⑩	B ① ② ③	④ ⑤ ⑥	C ① ② ③	D ① ② ③ ④ ⑤ ⑥	E ① ② ③ ④ ⑤ ⑥	⑦ ⑧ ⑨	F ① ② ④
Tipo de fragmentos	- Notas en rectángulo	- Textura minimalista	- Notas en rectángulo	- Intertextualidad	- Intertextualidad - Textura minimalista	- Notas en rectángulo	- Textura minimalista	- Notas en rectángulo - Intertextualidad	- Intertextualidad	- Textura minimalista
Principales características	- Estructura en forma de arco. - El instrumento de percusión tocado por el vl. I marca el final de la sección.			- El instrumento de percusión tocado por el vl. I indica el comienzo de la sección. - Aparecen elementos teatrales (explicados en la partitura la primera vez y luego indicados con la palabra «Acting»).			- Gran contraste entre 3a, parte minimalista de entrada sucesiva de los instrumentos, de escritura muy detallada. Y 3b y 3b', donde los intérpretes son los que eligen los pasajes a interpretar.			- Final de textura sencilla.

Como muestra el cuadro anterior, el análisis propuesto divide la obra en tres secciones y una Coda. En la primera sección diferencio tres partes, numeradas como 1a, 1b y 1a'. Esta nomenclatura indica la semejanza, en cuanto al procedimiento compositivo empleado, entre la primera y la tercera parte, lo que aporta a la sección una estructura en forma de arco. El citado procedimiento es el descrito anteriormente como “Fragmento de notas dentro de un rectángulo”, usando casi en su totalidad las palabras que el propio compositor utiliza para explicar su interpretación en el Apéndice de la partitura. En todas las veces que aparece en *Rem tene...*, cuatro en total, cada instrumento toca una secuencia rítmica determinada e independiente de las demás, pero todas tienen en común la presencia de corcheas punteadas, corcheas y semicorcheas, a gran velocidad – al comienzo la obra tiene la indicación de tempo “Agitado - Fast”–, de carácter *marcato* al tener la indicación *forte molto* y la primera nota –en el caso del primer fragmento de este tipo– con acento y raya.

En cuanto a las alturas, en **1a** Brouwer las especifica, tal como podemos ver en la partitura (Fragmento nº 1), y vienen a ser claramente disonantes, a la manera de un *cluster*. Todos estos elementos hacen que la obra comience con un elemento de saturación sonora.



FRAGMENTO 1 de la partitura del *Cuarteto nº 2* de Leo Brouwer. Parte 1a. (se corresponde con A①)

La segunda parte, **1b**, comienza cuando la viola deja de tocar el recurso anteriormente descrito e inicia otro totalmente diferente, lo que resulta muy contrastante. De factura coincidente con la música de la nueva simplicidad, que recuerda a la escritura del compositor letón Arvo Pärt –especialmente *Fratres* para violín, viola o violonchelo solo, o *Si Bach hubiera criado abejas*, para orquesta– en este caso, los instrumentos no empiezan a la vez, sino que uno después de otro van dejando de tocar las notas encuadradas para ejecutar un motivo cromático de rápida figuración de dinámica *pianissimo* (Fragmento 2). Destacar su ámbito interválico: siempre de tercera menor excepto en el vl. I, que es de 4ª disminuida<sup>152</sup>, se escucha claramente la presencia de tres

<sup>152</sup> En orden de entrada: vla. (ámbito Re-Fa), vl. II (ámbito Fa#-La), chelo (ámbito La#-Reb) y vl. I (ámbito Do#-Fa).

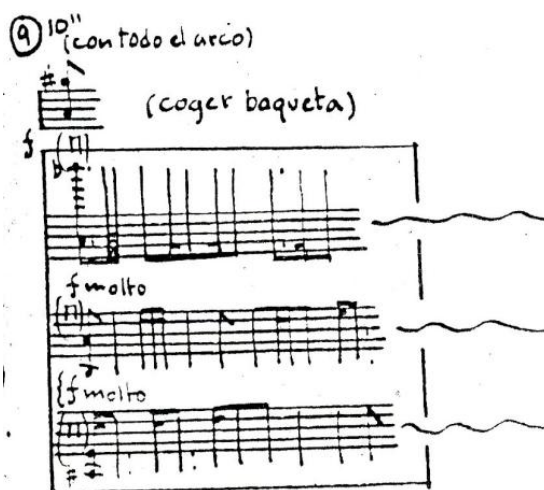
notas tenidas en los dos violines y en la viola, que son tocadas en cuerdas al aire, y que poseen la relación interválica de quinta justa: Re-La-Mi. Este motivo tiene seis apariciones separadas por Grandes Pausas –G.P. en la partitura–, cada una más breve que la anterior –excepto la dos últimas, que son iguales–. Esta disminución temporal aporta una dirección conclusiva al pasaje.

The image shows a handwritten musical score for Fragment 2, Part 1b. It consists of two systems of staves. The first system has two staves with musical notation and annotations. The second system has four staves with musical notation and annotations. The annotations include 'ámbito: 3ª menor (Fa#-La)', 'ámbito: 3ª menor (La#-Reb)', 'ámbito: 4ª dism. (Do#-Fa)', 'seque ad. lib.', 'PP sub. veloce', and 'G.P.' (Grandes Pausas).

FRAGMENTO 2. Parte 1b (se corresponde con A②③④⑤⑥⑦⑧).

Indicada como **1a'** encontramos la tercera y última parte de la primera sección, y como muestra la nomenclatura elegida, se trata del mismo motivo que inició la obra. La mayor diferencia con **1a** es que aquí el vl. I no participa, sino que tras tocar la primera corchea, deja su instrumento y se prepara cogiendo la baqueta para dedicarse al instrumento de percusión<sup>153</sup> por primera vez, cuyo sonido marca el final del motivo de **1a'** y por lo tanto de la primera sección del cuarteto. En cuanto a los demás instrumentos, la no presencia del vl. I hace que sus secuencias sufran algunas modificaciones en cuanto a la ejecución inicial –excepto la del chelo, que es idéntica a la anterior–. El vl. II toca ahora las notas y el ritmo que antes tocaba el primero, y la vla. pasa a ejecutar las notas del segundo –dos octavas más grave– pero sobre un esquema rítmico diferente y de nueva aparición, también protagonizado por corcheas y semicorcheas.

<sup>153</sup> El compositor no especifica qué instrumento de percusión desea que se emplee, tan solo indica el toque con baqueta. Jorge Hernández me dijo que el instrumento que habían utilizado era un coco (Anexo III, p. 11).



FRAGMENTO 3. Parte 1a' (se corresponde con A⑨)

La segunda sección del Cuarteto corresponde a la letra B de la partitura. Da comienzo con el primer episodio intertextual de la obra, donde el vl. II, la vla. y el chelo deben intervenir sucesivamente, marcando sus entradas el toque de la percusión, que, como a lo largo de toda la pieza, es responsabilidad del vl. I. Cada intérprete debe elegir el fragmento a interpretar. En el Apéndice el compositor aporta las siguientes indicaciones en cuanto a este pasaje, numerado como B①②③ (esta referencia viene dada porque en la partitura cada número se corresponde con la intervención de los instrumentos (vl. II, vla. y chelo respectivamente):

Escoger entre los Estudios de Kreutzer, Paganini, Vieuxtemps, etc. (violín) Idem [sic] (viola) Popper, Grutzmacher y otros (cello).

Procurar que los 3 instrumentos toquen en una relación tritonal prototipo: LA-Mib-DO ó [sic] MI-Sib-SOL, etc.<sup>154</sup>

Estudio de virtuosismo. Ver Apéndice<sup>155</sup>

Es aquí donde encontramos una de las mayores diferencias de la obra si atendemos a lo que Brouwer escribe y el CCH interpreta, puesto que el compositor aporta unas directrices comunes que indican estudios para los tres instrumentos, pero que paradójicamente no son seguidas por todos los músicos, ya que el vl. II sí toca un estudio de virtuosismo: Los primeros doce compases del *Capricho n° 24* para violín solo de N. Paganini (Ejemplo 1), pero la viola toca los cuatro compases iniciales de la melodía principal del primer movimiento del *Concierto para viola y orquesta en Re mayor* de F. A. Hoffmeister, obra imprescindible del repertorio de viola, pero no perteneciente a estudios, sino al ámbito concertístico. Un dato relevante es que el violista, no interpreta el fragmento exactamente igual, sino que omite la anacrusa y el acorde inicial, como muestra el Ejemplo 2, donde las notas no ejecutadas están redondeadas en rojo:

<sup>154</sup> BROUWER. Partitura *Rem tene...*, Apéndice –sin numerar– (Anexo I).

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 1, B① (Anexo II).



EJEMPLO 1: Niccolò Paganini (1782 - 1840). *Capriccio n° 24 para violín solo*, cc. 1 - 12.



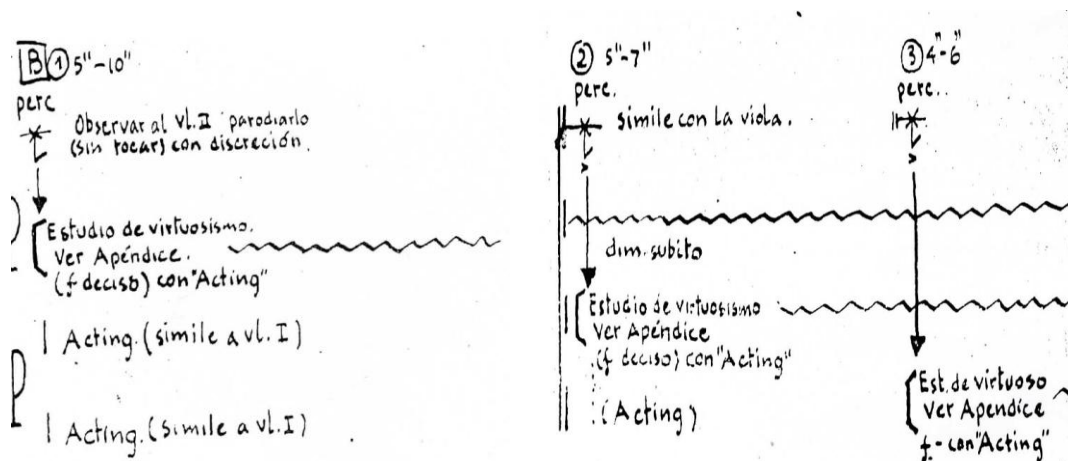
EJEMPLO 2: Franz Anton Hoffmeister (1754-1812). *Concierto para viola en Re M*, primer movimiento “Allegro”, *particella* de viola solista, cc. 35 - 38.

Este no será el único pasaje modificado, puesto que de las veinticuatro citas presentes en *Rem tene...* que han podido ser identificadas, seis de ellas muestran alguna diferencia con el original, pero casi siempre en cuanto a notas, no a carácter o cuestiones interpretativas. En este aspecto cabe destacar que el CCH ejecuta los fragmentos respetando sus indicaciones de dinámica e intensidad, y reproduciendo el mismo carácter de la obra a la que pertenecen.

La última intervención corresponde al violonchelo, que en el minuto 1:21 de la grabación empieza a tocar un pasaje a gran velocidad, probablemente de semicorcheas, pero que desgraciadamente no he podido identificar, a pesar de haber comprobado cada número de los cuatro volúmenes de estudios de David Popper (Op. 55, 73 y 76), de Friedrich Grützmacher (Op. 38 y el volumen *Elite-Etüden*) y el Op. 25 de Alfredo Carlo Piatti, otro de los libros estudios de nivel superior más habituales del instrumento, además de haber consultado a dos violonchelistas profesionales. Esta forma de interpretar el pasaje intertextual no sigue las indicaciones del compositor, ya que él concibe en este fragmento la cita como elemento solístico, y la intervención de cada instrumentista debe destacar sobre los demás, no como un añadido al tejido sonoro. Por lo tanto, considero que el CCH ha dado en este lugar su propia versión al margen de los requerimientos de Brouwer, al quedar enmascarada la intervención del violonchelo.

A pesar de la ausencia del dato del pasaje chelístico, los dos identificados ya desvelan otro elemento de la partitura no respetado: la relación tritonal entre los pasajes, puesto que Paganini está en La y Hoffmeister en Re.

Un último elemento a destacar de 2a es la presencia de elementos teatrales. Al comienzo del fragmento, mientras al vl. II le es indicada la interpretación del estudio de virtuosismo, la línea del vl. I tiene las siguientes palabras: «Observar al vl. II parodiarlo (sin tocar) con discreción»<sup>156</sup>, y las de la viola y el violonchelo: «Acting (simile a vl. I)»<sup>157</sup>. Esto mismo también aparece en cada una de las intervenciones musicales, donde Brouwer pide a los músicos que toquen con «Acting».



FRAGMENTO 4. Correspondiente a 2a.

La siguiente parte de la obra es marcada en la partitura con la indicación 2a', puesto que, como la sección anterior, también está caracterizada por la cita de repertorio canónico. He decidido considerarla de forma independiente por la gran pausa situada al comienzo y por el elemento final, de intenso carácter conclusivo. El vl. I inicia con un toque de percusión esta parte de la obra, y después, siguiendo las indicaciones de la partitura que podemos ver en el ejemplo, el violinista Yamir Portuondo elige tocar el comienzo de la melodía principal de la «Canzonetta» del *Concierto para violín y orquesta* del compositor romántico Piotr Ilich Tchaikovsky. De nuevo, aparecen elementos teatrales especificados en el papel, tanto para el vl. I, que, como indica la partitura, después de tocar la percusión debe «tomar el violín con calma (to take the violin slowly)»<sup>158</sup>, como para los demás, que mientras deben «observar al vl. I. watch to vl. I»<sup>159</sup>.

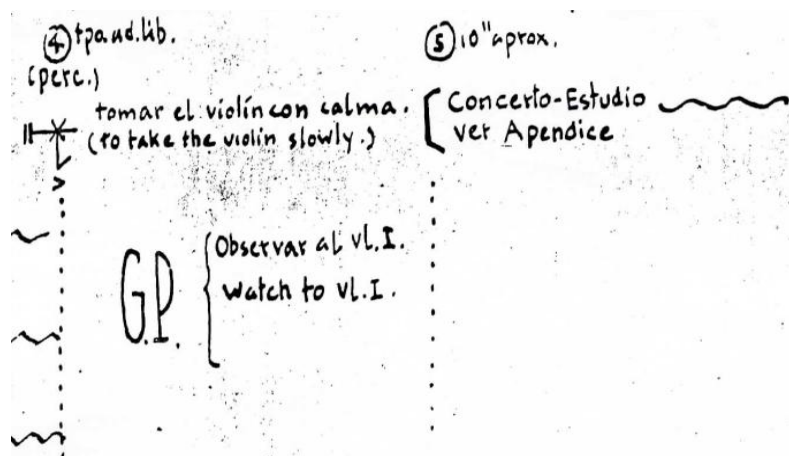
<sup>156</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, p. 1, B① (Anexo II).

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 2, B④.

<sup>159</sup> *Ibidem*.



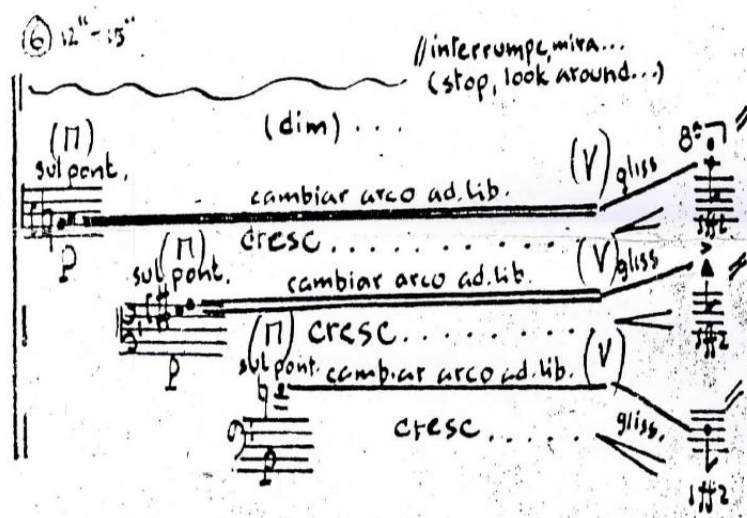


FRAGMENTO 5. Comienzo y cita de 2a' (se corresponde con B ④⑤).



EJEMPLO 3. Piotr Ilich Tchaikovsky (1840 - 1893). *Concierto para violín, Op. 35*, segundo movimiento «Canzonetta», *particella* de violín solista, cc. 12 - 18.

A partir del compás 2 de la cita de Tchaikovsky, los demás instrumentos tocan lo indicado con el número ⑥, que son largas notas disonantes (de grave a agudo: Fa<sub>3</sub>-Fa<sub>4</sub>-Sol-Sol#-La), en *sul ponticello*, con un largo crescendo desde la dinámica *piano*, hasta la realización de un *glissando*, ascendente para el vl. II y la vla. y descendente para el chelo, que termina en una corchea con *sforzando*, con las notas Re<sub>2</sub> en el chelo y La<sub>5</sub> en el vl. II, mientras que la vla. no tiene que tocar una altura concreta, sino que el compositor escribe una flecha ascendente, que el apéndice indica en el n° 5 que significa un «sonido muy agudo»<sup>160</sup>. Este motivo finaliza el fragmento creando una gran expectación en el oyente.



FRAGMENTO 6. Final de 2a' (se corresponde B ⑥).

<sup>160</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, Apéndice –sin numerar– (Anexo I).

Como muestra el Fragmento 6 de la partitura, antes del *glissando*, el vl. I deja la ejecución y mira a sus compañeros mientras tocan, obedeciendo así la indicación del compositor: «interrumpe, mira... (*stop, look around...*)»<sup>161</sup>, y realizando así otro elemento teatral. Destaca el énfasis en cuanto a estos rasgos extramusicales que pide el compositor y que están implícitos si tenemos en cuenta la sucesión de estos dos fragmentos, 2a y 2a', ya que en el primero son tres los músicos que van tocando pasajes, incorporándose uno a uno a la interpretación, de forma que los que no tocan deben mirar parodiando, pero por el efecto de añadir instrumentos, cada vez son más músicos los que tocan y menos los que actúan. Pero en cambio, cuando parece que esa acción ya ha llegado a su fin, es cuando el vl. I, que antes no había tocado, interpreta su cita con destacados elementos extramusicales, mientras que los otros tres, hasta que empiezan a tocar, le miran, aumentando en gran medida el «acting» de la obra.

La letra C indica el tercer fragmento de notas en cuadrado, que al estar separado de lo anterior solo por una cesura y no por una gran pausa, y también por participar los cuatro músicos y tener un final con alto nivel de conclusión, lo he considerado como la última parte de la segunda sección de la obra, denominándolo **2b**, y no como el comienzo de una sección nueva, pero es posible que otro punto de vista defendiera otro análisis.

En este caso, la secuencia rítmica de cada instrumento no está indicada, sino que son conjuntos de notas de figuración rápida, algunas con unas líneas que interpreto que, al usar una grafía similar a la de las semicorcheas, Brouwer pretende que esas notas se ejecuten aún más rápido que las demás. De nuevo, las alturas no muestran una relación consonante, pero sí tienen en común estar en el registro agudo de cada instrumento. En este caso destaca la articulación similar en los dos violines, mientras que los otros dos instrumentos tienen algunas notas ligadas, y solo la viola tiene notas acentuadas.

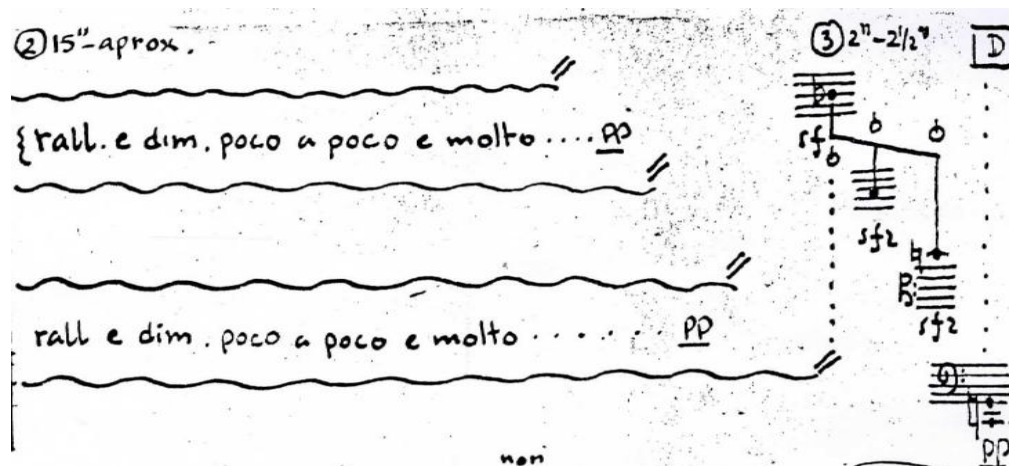
FRAGMENTO 7. «Notas dentro de un rectángulo» de **2b** (se corresponde con C①).

En el número ② esta secuencia sigue ejecutándose, pero cada vez más despacio y con menos intensidad de sonido –que hace que este fragmento posea dinámicas extremas, al pasar de *ff* a *pp* en tan solo 45 segundos–, donde cada instrumento va dejando de tocar, siguiendo el orden de agudo a grave, hasta dejar solo al chelo, para después, en la

<sup>161</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, p. 2, B⑥ (Anexo II).



indicación ③, ejecutar una sucesión de *pizzicatti* Bartók<sup>162</sup> en los vls. y la vl. –que también intervienen de gudo a grave–, ya de por sí sonoros, pero que además tienen indicado un *sforzando*, con las notas Sib<sub>4</sub>-La-Si, por lo tanto, un grupo cromático. El violonchelo no toca el *pizzicato*, sino que, tras una respiración, inicia la tercera sección con un motivo completamente diferente.



FRAGMENTO 8. Último elemento de 2b y de la segunda sección (se corresponde con C②③).

La tercera y última sección de la obra está formada por dos partes bien diferenciadas. La primera, denominada **3a**, posee la escritura más detallada de la obra. Sin presencia de elementos aleatorios, su textura limpia y las rápidas figuraciones están claramente relacionadas con el fragmento 1b, y nos remite a los preceptos de la composición minimalista, en el contexto del empleo de recursos esenciales, centrados en el sonido puro de las cuerdas, sobre el que Brouwer explora haciendo uso de diferentes técnicas que vamos a ver a continuación. Este episodio comienza con la realización por parte del vl. II, la vla. y el chelo de una base de notas largas disonantes en *pianissimo*, que son dobles cuerdas a distancia de 5ª justa en cada instrumento, pero no en conjunto, sonando, de grave a agudo: Do<sub>2</sub>-Sol-Reb<sub>3</sub>-Sib-Re<sub>4</sub>-La. A partir de la entrada del vl. II, número ③, estas notas tenidas están salpicadas por acentos, llamados por el compositor en la partitura «acentos irregulares arítmicos [sic]»<sup>163</sup>, y que son descritos en el número 8 del listado de indicaciones del Apéndice de la siguiente manera: «acentos en la nota larga por cambio de arcada»<sup>164</sup>. Sobre esta base, primero el vl. I, y después el II, tocan una secuencia que tiene la indicación «*Quasi Cadenza*». Con el número ④, además de indicar el comienzo de la secuencia por parte de la viola, también marca el intercambio de funciones entre los miembros del cuarteto, ya que ahora son los violines quienes tocan la base acompañante con acentos –con sonido *sul ponticello*–, mientras la viola y después el chelo son los responsables de interpretar el elemento melódico de carácter cadencial –las entradas de cada instrumento con la línea de melodía están indicadas con los números ②③④⑤–.

<sup>162</sup> «Tipo de pizzicato que se ejecuta [...] estirando la cuerda hacia arriba [...] de manera que ésta al soltarse golpea el tasto produciendo un sonido percusivo». (Fuente: ANTEQUERA: *Catalogación sistemática...*, p. 162).

Se indica con un pequeño círculo con una raya en la parte superior.

<sup>163</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...*, p. 2, indicación ③ (Anexo II).

<sup>164</sup> *Ibidem*, Apéndice –sin numerar– (Anexo I).

Estas secuencias de carácter solístico se caracterizan por la variación tímbrica y sonora: uso de la sordina, armónicos, presencia de notas en *sul ponticello*, trémolo de mano izquierda, diferentes articulaciones de arco como las notas picadas y acentos, trinos y grandes y frecuentes variaciones de dinámica, pero que siempre vuelven a priorizar el *piano* y el *pianissimo*. El tratamiento de este pasaje es totalmente contrastante con los demás de la obra —excepto los breves episodios de figuraciones rápidas y las notas tenidas— ya que carece de saturación sonora y cada línea instrumental se identifica auditivamente de las demás. De esta manera, Brouwer mantiene la atención del oyente, ofreciéndole descansos en la audición y un material sonoro muy diferente. Por último, destacar el comienzo de las intervenciones de los violines, que son similares en cuanto a figuración rítmica y ambas poseen un gran salto interválico, el violín I de 8ª aumentada, y el II de 7ª mayor.

The image shows three staves of handwritten musical notation with extensive annotations:

- Staff 1 (Left):**
  - Tempo: **Lento**
  - Time signature: **8ª**
  - Instruction: **poner sord. (vl. I)**
  - Dynamic markings: **pp** (pianissimo) on the first and second staves.
- Staff 2 (Right):**
  - Section: **② "Quasi Cadenza"**
  - Annotation: **8ª aum.** (8th augmented) in green ink.
  - Instruction: **c/ instr. independiente**
  - Instruction: **poner sordina.**
  - Staff markings: **segue** on the third and fourth staves.
- Staff 3 (Bottom):**
  - Section: **③**
  - Annotations: **arm.**, **non arm. vibr. 1/4 tono**, **non vibr.**
  - Dynamic markings: **p sub**, **poco**, **f veloce**, **sfz-p**, **pp**
  - Green ink annotation: **7ª mayor**
  - Staff markings: **(simile)**, **(etc.)**
  - Bottom markings: **{acentos irregulares aritmicos.** and **(etc.)**

FRAGMENTO 9. Parte 3a (se corresponde con D①②③④⑤⑥).

Las siguientes partes del Cuarteto, **3b** y **3b'**, también pueden considerarse como una sola, y son las otras dos secciones de la obra donde la intertextualidad es el recurso protagonista. He decidido analizarlas de forma separada, puesto que, si atendemos a la partitura –dejando a un lado la grabación del CCH–, el primer episodio de intertextualidad tiene una estructura similar a la que vimos en 2a, esto es, con entradas progresivas de los instrumentos, que tocan solo una única cita. En cambio, el compositor incluye en E⑦, donde comienza la parte numerada como 3b', un episodio donde los músicos deben tocar un fragmento de repertorio tras otro. Desde mi punto de vista, este tratamiento tan diferente de la intertextualidad constituye motivo suficiente para la separación estructural de estas dos partes.

3b –Fragmento 10, incluido en la siguiente página– comienza con una sección de «notas en rectángulo» similar a los que ya hemos visto. El vl. I vuelve a no participar al comienzo para dar el toque de percusión, y luego unirse a sus compañeros. Uno tras otro, siguiendo el orden de vl. I, vl. II, chelo y vla., cada músico va dejando de tocar su secuencia encuadrada para ejecutar una cita de repertorio, que el compositor describe en el Apéndice, refiriéndose como E③④⑤⑥, de la siguiente manera:

c/ [sic] [Cada] instr. [instrumentista] selecciona un pasaje del repertorio de cuarteto sin enfatizar a ninguna época sobre otra. Otra posibilidad, tocar pasajes sinfónicos (jazzear)<sup>165</sup>.

El vl. I ejecuta el siguiente pasaje del comienzo del chachachá *El bodeguero*, escrito por Richard Egües, flautista de la Orquesta Aragón –agrupación que hizo célebre el tema–.

<sup>165</sup> BROUWER: partitura *Rem tene...*, Apéndice –sin numerar– (Anexo I).

Este es la única cita elegida por el CCH que no pertenece a repertorio clásico en el sentido estricto. Este hecho, aparentemente contradictorio, en realidad no lo es tanto si tenemos en cuenta que el chachachá, al igual que el danzón –géneros estrechamente relacionados<sup>166</sup>–, son las dos páginas de la música popular cubana que han sido «estilizadas» de tal manera que casi rozan lo académico, o al menos permite préstamos lícitos entre ambos géneros.

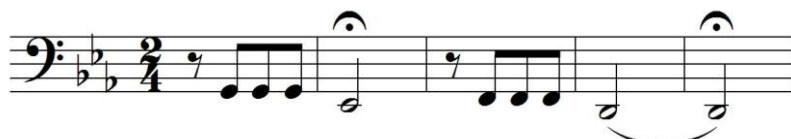


EJEMPLO 4. Richard Egües (1923 - 2006). *El bodeguero*, compases iniciales<sup>167</sup>.

Los fragmentos elegidos por los otros tres intérpretes pertenecen a obras que forman parte del repertorio clásico y canónico de cada instrumento. Eugenio Valdés (vl. II) y Deborah Yamak (chelo) escogen el ámbito orquestal: Primeros movimientos de la *Sinfonía n° 40* de Wolfgang Amadeus Mozart y de la *Quinta* de Ludwig van Beethoven.



EJEMPLO 5. Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). *Sinfonía n° 40*, primer movimiento “Allegro molto”, *particella* de violín I, cc. 1 - 8 (primera parte).



EJEMPLO 6. Ludwig van Beethoven (1770 - 1827). *Sinfonía n° 5 en Do menor*, primer movimiento «Allegro con brio», *particella* de violonchelo, cc. 1 - 5.

Y Jorge Hernández escoge uno de los pasajes camerísticos más sobresalientes escritos para la viola, el solo que inicia el *Cuarteto n° 1* del compositor checo Bedrich Smetana, pero con una destacada diferencia en cuanto al original, ya que, como podemos ver en los ejemplos 6 y 7, toca las mismas notas pero con una gran reducción rítmica:



EJEMPLO 7. Bedrich Smetana (1824 - 1884). *Cuarteto de cuerda en Mi menor De mi vida*, primer movimiento «Allegro vivo appassionato», *particella* de viola, cc. 4 - 10 (dos primeras partes).

<sup>166</sup> GÓMEZ y ELI: *Música latinoamericana...*, p. 210.

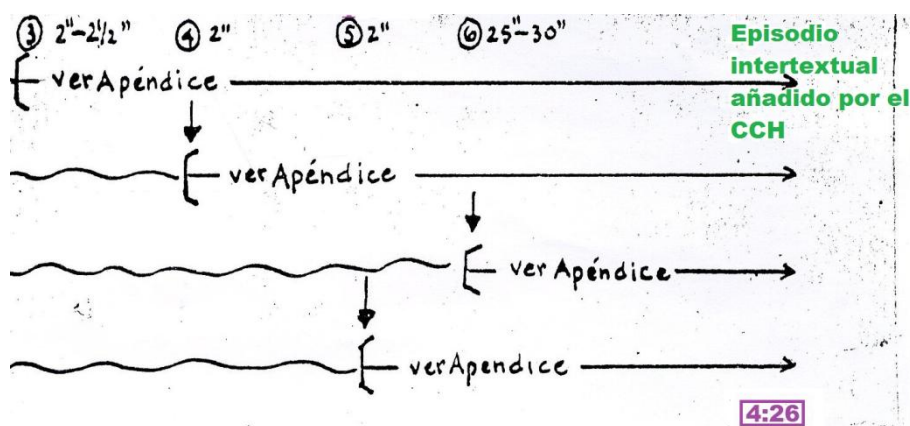
<sup>167</sup> Transcripción realizada de la interpretación de la Orquesta Aragón. «Toda la música de Cuba» [grabación sonora]. Depósito legal: M-15503/2000. Club Internacional del libro (producido bajo la licencia de EGREM), 2000.





EJEMPLO 8. Ibídem. Reducción rítmica que realiza el violista del CCH.

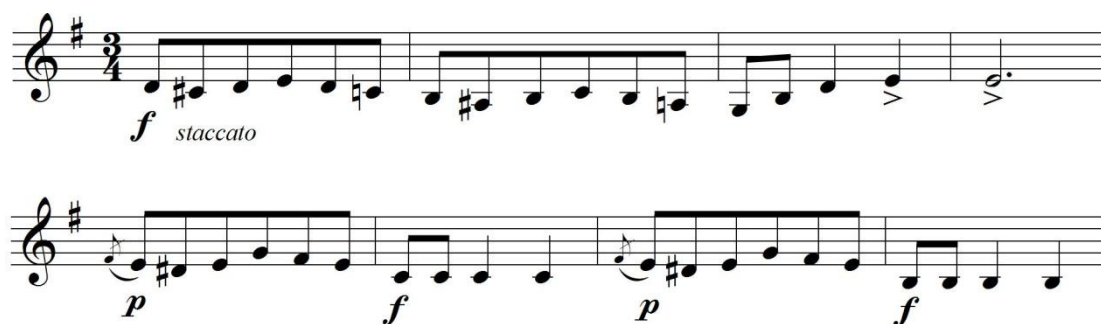
Es muy probable que este cambio venga dado por la adecuación del pasaje al tempo que imprimen las demás citas, más rápido que el transmitido por las redondas del motivo original.



FRAGMENTO 10. Parte 3b (se corresponde con E①②③④⑤⑥).

Justo cuando la viola está terminando la cita de Smetana es cuando donde la interpretación del CCH modifica la estructura escrita por Leo Brouwer, pues en vez de seguir con el episodio indicado con el número ⑦ –Fragmento 11–, la agrupación ejecuta un episodio de intertextualidad de aproximadamente quince segundos de duración, en el que son tocados un total de siete fragmentos –dos de ellos no identificados, pero uno transcrito–, detallados a continuación:

Uno de los violinistas toca el comienzo del «Tempo di Valse» de la Obertura *El murciélago*, de J. Strauss (hijo).



EJEMPLO 9. Johann Strauss Jr. (1825 - 1899). *Die Fledermaus* (Obertura), «Tempo di valse», *particella* de violín I, cc. 126 - 133.

El otro violinista toca un pasaje muy rápido y ligero, probablemente de semicorcheas, con golpe de arco saltado, que se encuentra enmascarado por los demás instrumentos, lo cual impide su identificación y transcripción.

El violonchelo interpreta el comienzo de uno de los pasajes más difíciles del repertorio orquestal del instrumento, presente en numerosas pruebas de selección de orquestas profesionales: el poema sinfónico de Richard Strauss *Una vida de héroe*.



EJEMPLO 10. Richard Strauss (1864 - 1949). *Ein Heldenleben op. 40*, *particella* de violonchelo, cc. 1 - 5 (dos primeras partes).

La viola escoge de nuevo un pasaje de una obra de cámara, en este caso, el *Cuarteto Americano* de Antonin Dvořák, que también modifica: señaladas en rojo están las notas originales del compás, Fa, que Jorge Hernández decide cambiar por Mi.



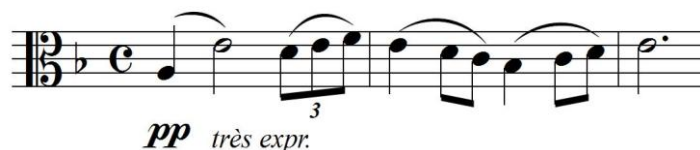
EJEMPLO 11. Antonin Dvořák (1841 - 1904). *Cuarteto de cuerda n° 12 Americano*, primer movimiento «Allegro ma non troppo», *particella* de viola, c. 5.

Nítidamente se escucha el comienzo del célebre *Concierto para violín* de Vivaldi *La primavera*.



EJEMPLO 12. Antonio Vivaldi (1678 - 1741). *Concierto para violín La primavera*, primer movimiento «Allegro», *particella* de violín solista, cc. 1 - 4.

Siguiendo con el repertorio para cuarteto de cuerda, la viola toca el comienzo del segundo tema del primer movimiento del *Cuarteto* de Maurice Ravel.



EJEMPLO 13. Maurice Ravel (1875 - 1937). *Cuarteto de cuerda en Fa mayor*, primer movimiento «Modéré - Très doux», *particella* de viola, cc. 55 - 57 (tres primeras partes).

Concluye el episodio uno de los violines, tocando el pasaje transcrito a continuación, que tampoco he podido identificar. Destaca la ejecución de ritmo marcado que hace el intérprete.



EJEMPLO 14. Transcripción del pasaje tocado por uno de los violinistas en el minuto 4:38.

Como podemos apreciar, a pesar de no haber podido averiguar la obra a la que pertenecen dos de las citas, es obvio que el repertorio perteneciente a la música académica es el elegido por la agrupación, siguiendo así las indicaciones del compositor. Destacar la preferencia del violista, Jorge Hernández, por la música de cámara, que a veces decide variar, mientras sus compañeros se decantan por el repertorio orquestal. Al no poder preguntar al compositor, consulté al CCH sobre cuál era la acción exacta que pedía Brouwer al incluir la palabra «jazzear» en las indicaciones de ejecución de las citas<sup>168</sup>, pero no obtuve respuesta. Me inclino a pensar que la intención del compositor es dar permiso a los músicos para que realicen alguna variación o improvisación en los fragmentos prestados, y en ese contexto, la forma en que toca el violista los pasajes de Smetana y Dvořák sería la que más se acercaría a lo requerido por Leo Brouwer.

En la última negra de este pasaje de citas final, el chelo toca el acorde que inicia el segundo episodio de intertextualidad, indicado en este análisis como 3b', y que se corresponde con E⑦⑧⑨ en la partitura. Brouwer indica que este acorde se toque arpegiado, de agudo a grave, siendo las notas Re<sub>3</sub>, Sol<sub>2</sub> y Do.

<sup>168</sup> Cuestionario..., p. 10 (Anexo III).

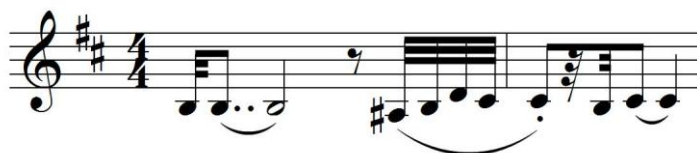




En el ejemplo musical que Brouwer incluye en el Apéndice (Fragmento 12), escribe dentro del cuadrado al final del primer pentagrama: «Improvisar al estilo Xenakis por ejemplo (o jazz)»<sup>172</sup>. He intentado averiguar qué supone el improvisar al estilo del compositor griego, y ha sido imposible hallar una respuesta, a pesar de haber hecho uso de todas las fuentes que tenía en mi mano –Tesis de M<sup>a</sup> Carmen Antequera, búsqueda en Internet, preguntas a varios músicos habituados al repertorio contemporáneo y a profesores, y al CCH, quienes tan solo me dijeron que no les gustaba y por ello habían decidido no incorporarlo a su versión<sup>173</sup>–.

En esta ocasión el CCH elige mayoritariamente citas del repertorio para solista con acompañamiento orquestal, pues de los veinte pasajes interpretados<sup>174</sup>, han sido identificados doce, de los cuales diez pertenecen a esta parcela de la música académica. Siguiendo el orden aproximado de ejecución, a continuación se exponen los pasajes que forman este último fragmento intertextual de la obra que he podido localizar su origen o transcribir.

De nuevo, es uno de los violinistas quien comienza el episodio, en este caso con los compases iniciales de la virtuosa obra para violín *Tzigane*, de Ravel.



EJEMPLO 15. Maurice Ravel (1875 - 1937). *Tzigane*, cc. 1 - 2 (tres primeras partes).

Antes de que el violín termine la blanca del primer compás, la viola toca las siguientes ocho semicorcheas, que forman parte del recitativo que da comienzo al *Concierto para viola y orquesta* de Béla Bartók. Este pasaje, pero un poco más largo, será tocado otra vez, como veremos más adelante.



EJEMPLO 16. Béla Bartók (1881 - 1945). *Concierto para viola y orquesta*, primer movimiento «Moderato», *particella* de viola solista, c. 7 (últimas dos partes del compás).

Enmascarado por el violonchelo, se escucha un tercer pasaje, probablemente ejecutado por un violín, pero del que no puedo dar más datos, ya que las líneas sonoras se mezcla

<sup>171</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...* Apéndice –sin numerar–. Indicaciones del compositor en cuanto al fragmento E⑦ (Anexo I).

Al final del primer pentagrama, tras el pasaje de Mendelssohn, Brouwer escribe dentro de un cuadrado lo siguiente: «Improvisar al estilo Xenakis por ejemplo (o jazz)». A pesar de haber preguntado a intérpretes que habitualmente tocan música contemporánea, no he podido averiguar qué significa el improvisar al estilo de Xenakis.

<sup>172</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene...* Apéndice –sin numerar–. Ejemplo musical aportado por el compositor en cuanto al fragmento E⑦ (Anexo I).

<sup>173</sup> Cuestionario..., p. 11 (Anexo III).

<sup>174</sup> El estudio auditivo que he realizado me ha permitido diferenciar un total de veinte fragmentos, pero entre el minuto 5:03 y el 5:10 es posible que el conjunto toque uno o dos fragmentos más, pero no puedo asegurarlo, ya que las líneas de los instrumentos se solapan.

con la del violonchelo tocando el *Concierto* de Dvořák, y la viola ejecutando el fragmento transcrito como Ejemplo 18, que volverá a ser tocado en el minuto 5:05, y tiene un carácter *marcato*.



EJEMPLO 17. Antonin Dvořák (1841 - 1904). *Concierto para violonchelo y orquesta op. 104*, primer movimiento «Allegro», *particella* de violonchelo solista, cc. 159-161.



EJEMPLO 18. Transcripción del pasaje tocado por Jorge Hernández (viola) en el minuto 4:48 y 5:05.

Tan solo se escuchan las tres primeras notas del *Concierto para violín* de Jean Sibelius, y seguidamente, pero tocado por otro violinista, también el comienzo de la melodía solista del *Concierto n° 1* de Paganini.



EJEMPLO 19. Jean Sibelius (1865 - 1957). *Concierto para violín y orquesta op. 47*, primer movimiento «Allegro moderato», *particella* de violín solista, cc. 4 - 6.



EJEMPLO 20. Nicolás Paganini (1782 - 1840). *Concierto para violín y orquesta n° 1*, primer movimiento «Allegro maestoso», *particella* de violín solista, cc. 94 (última parte) - 95.

La viola toca la siguiente breve cita, de articulación *legato*, no muy rápida y de nítida audición, que no he podido identificar.



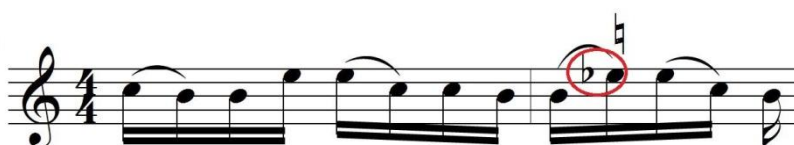
EJEMPLO 21. Transcripción del pasaje tocado por Jorge Hernández (viola) en el minuto 4:52.

Y seguidamente comienza el violonchelo con el comienzo del *Concierto en Re mayor* de Joseph Haydn.



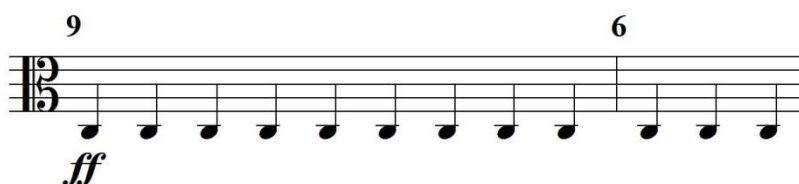
EJEMPLO 22. Joseph Haydn (1732 - 1809). *Concierto para violonchelo y orquesta en Re M*, primer movimiento «Allegro moderato», *particella* de violonchelo solista, c. 29.

Cuando el chelo empieza a tocar la primera semicorchea Sol, la viola recurre otra vez al motivo del *Concierto* de Bartók, pero esta vez toca cinco notas más, y con una ligera variación, pues la nota original Mib es tocada como natural.



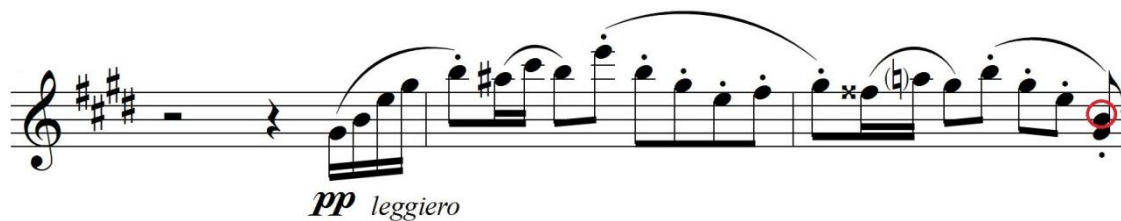
EJEMPLO 23. Béla Bartók (1881 - 1945). *Concierto para viola y orquesta*, primer movimiento «Moderato», *particella* de viola solista, c. 7 (últimas dos partes del compás) - 8 (primera y comienzo de la segunda parte).

Seguidamente, suena un rápido, ligero y virtuoso arpeggio en el violín del que no he podido identificar la obra de la que proviene, pero es un recurso propio de la escritura romántica para violín solista. En cuanto termina, la viola toca las primeras doce notas del cuarto movimiento de la *Sonata para viola sola n° 1* de Paul Hindemith.



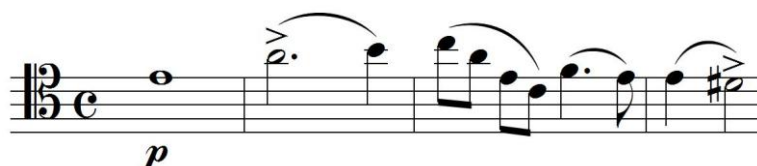
EJEMPLO 24. Paul Hindemith (1895 - 1963). *Sonata para viola op. 25 n° 1*, cuarto movimiento «Rasendez Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache», cc. 1 - 2 (tres primeras negras).

Y después lo que se escucha con total claridad es el comienzo del tercer movimiento del *Concierto para violín* de Felix Mendelssohn, tocado por el vl. II, Eugenio Valdés, ya que cuando empiezan a sonar las cuatro últimas corcheas del segundo compás de la cita, el vl. I empieza a tocar la secuencia rítmica de percusión, indicada en la partitura con el número ⑧. Hay que señalar que la última nota de la cita de Mendelssohn, en vez de tocar la nota original, Si, el violinista toca Sol.



EJEMPLO 25. Felix Mendelssohn (1809 - 1847). *Concierto para violín y orquesta op. 64*, tercer movimiento «Allegro molto vivace», *particella* de violín solista, cc. 8 - 10.

El chelo toca el comienzo del *Concierto* de Schumann, mientras la viola toca dos pasajes que no he podido identificar, pero sí transcribir, y el violín II interpreta otro, pero de muy difícil audición. La primera de las intervenciones de la viola se trata de la repetición de la cita escuchada en el minuto 4:48 y mostrada como Ejemplo 18, y la segunda es el Ejemplo 26.



EJEMPLO 26. Robert Schumann (1810 - 1856). *Concierto para violonchelo y orquesta op. 129*, primer movimiento «Allegro non troppo», *particella* de violonchelo solista, cc. 5 - 8 (tres primeras partes).



EJEMPLO 27. Transcripción del pasaje tocado por Jorge Hernández (viola) en el minuto 5:08.

Como indica la partitura (Fragmento 11, p. 56), los instrumentos deben ir dejando de tocar los fragmentos uno a uno, siguiendo el orden de agudo a grave. De esta manera, es el violín I es el primero que termina el episodio intertextual y cambia su instrumento por el de percusión, y empieza a tocar un motivo rítmico en el mismo momento que el violín II deja de tocar. Después es la viola quien acaba, permitiendo al violonchelo tocar a solo los dos últimos fragmentos de repertorio del Cuarteto. El primer compás del «Preludio» de la *Suite n° 3* de J. S. Bach para violonchelo solo es lo que interpreta Deborah Yamak –al comienzo se escucha en un segundo plano a la viola tocar un rápido fragmento no identificado–.



EJEMPLO 28. Johann Sebastian Bach (1685 - 1750). *Suite n° 3* para violonchelo solo, primer movimiento «Preludio», cc. 1 - 2 (primera parte).

Y después toca las siguientes cuatro notas, que considero que están inspiradas en el motivo inicial de las *Variaciones Rococó* de Tchaikovsky, ya que, como puede verse en

los dos ejemplos siguientes, en cuanto a las notas solo dos coinciden, y la figuración de las dos primeras estaría ampliada, y la articulación de las otras dos cambiada.



EJEMPLO 29. Transcripción del pasaje tocado por Deborah Yamak (chelo) en el minuto 5:18.



EJEMPLO 30. Piotr Ilich Tchaikovsky (1840 - 1893). *Variaciones Rococó* para violonchelo y orquesta. *particella* de violonchelo solista, cc. 21 - 22 (primera parte).

Este final, cuya interpretación por parte del CCH se ajusta perfectamente a lo indicado por el compositor, es a su vez el de la intertextualidad de la obra.

Tras una gran pausa encontramos la Coda, correspondiente con la letra F de la partitura, y donde el compositor recurre a tres elementos que ya han aparecido con anterioridad.

FRAGMENTO 13. Coda (se corresponde con F①②④ –considero que no emplea el número ③ por error).

Como muestra el Fragmento 13, la Coda comienza con un sonoro *glissando* que interpreta el vl. II desde una nota larga *pianissimo*, similar al que concluía la parte 2a. Cabe destacar que entre las dos notas dista una 7ª mayor, intervalo que ya fue protagonista de la intervención del vl. II del primer fragmento de la tercera sección, llamado 3a, que poseía la indicación de tempo «*Quasi Cadenza*».

Seguidamente, los otros tres instrumentos tocan una serie de *pizzicatti* Bartók, pero, a diferencia del elemento similar que concluía la segunda sección, aquí los instrumentos tocan de grave a agudo. Y por último, tras otra gran pausa, Brouwer vuelve a una textura de sonido puro y limpio terminando la obra con un largo acorde disonante, que va desde el *pianissimo* hasta el *pianississimo*, pasando por un gran *crescendo* y su consecuente *diminuendo*, formado por las notas Do<sub>2</sub>-Si-Sib<sub>3</sub>-La<sub>4</sub>-Sol#<sub>5</sub>-Sol<sub>6</sub>.

De esta manera finaliza Leo Brouwer su segundo cuarteto para cuerda, dejando al oyente inmerso en una calma y tranquilidad disonante cuyo sonido va menguando poco a poco hasta desaparecer.

### 3.4. La interpretación del Cuarteto de Cuerdas de La Habana

Nos encontramos ante la interpretación de una obra por parte de una agrupación íntimamente unida al compositor. Como hemos visto anteriormente, fue Leo Brouwer quien propició la formación de esta agrupación camerística. Tal es la estrecha relación, que Brouwer, cuando en el año 2000 aceptó la tarea de fundar y dirigir la Orquesta de Córdoba<sup>175</sup>, invitó al CCH a formar parte de la plantilla de cuerda, situándolos en los primeros atriles<sup>176</sup>. Por lo tanto, la versión que realiza del *Cuarteto n.º 2* –al margen de que por ahora es la única existente– puede ser considerada la más fiel a las premisas marcadas por el compositor. Esto es corroborado por Jorge Hernández, quien contestó amablemente a un abultado número de preguntas realizadas por correo electrónico –tanto las preguntas como sus respuestas están incluidas como Anexo III–, cuando expone:

Este cuarteto se montó en La Habana muchos años antes de venir a España e incluso se grabó para la firma cubana EGREM hace más de 30 años en un disco que ni siquiera salió. Lo hemos tocado para Leo en su 50 cumpleaños en Cuba y de los 60 y 70 años en España<sup>177</sup>.

El análisis conjunto de la partitura y la grabación desvela que el CCH ha respetado en gran medida todas las indicaciones de la partitura. A continuación, trataré detenidamente las principales cuestiones que afectan a la interpretación de esta obra y sobre las que el conjunto posee una gran responsabilidad: la ejecución de los episodios intertextuales, la elección del instrumento de percusión y la realización de los elementos teatrales que contiene *Rem tene*...

Brouwer, en las diferentes indicaciones que aporta sobre los pasajes de repertorio que deben elegir los músicos, deja patente un aspecto fundamental: que siempre deben pertenecer al repertorio de la música culta o académica. Esto se deduce porque, aunque no lo especifique con esas palabras, emplea las expresiones siguientes:

Escoger entre los Estudios de Kreutzer, Paganini, Vieuxtemps, etc. (violín) Idem [sic] (viola) Popper, Grutzmacher y otros (cello)<sup>178</sup>.

VI Iº [sic]: Tiempo lento de concierto: (Beethoven, Tchaikovsky, etc.)<sup>179</sup>.

c/ [sic] [Cada] instr. [instrumentista] selecciona un pasaje del repertorio de cuarteto sin enfatizar a ninguna época sobre otra. Otra posibilidad, tocar pasajes sinfónicos (jazzear)<sup>180</sup>.

Tocar pasajes cortos o inconclusos: sonatas, conciertos, etc. Pueden incluirse pasajes aleatorios (también jazz)<sup>181</sup>.

---

<sup>175</sup> HERNÁNDEZ: «Promenade», p. 7.

<sup>176</sup> Información facilitada por Marta Rodríguez Cuervo.

<sup>177</sup> Cuestionario..., p. 11 (Anexo III).

<sup>178</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene*..., Apéndice –sin numerar–, indicación referida como B①②③ (Anexo I).

<sup>179</sup> Ibídem, indicación B④.

<sup>180</sup> Ibídem, indicación E③④⑤⑥.

<sup>181</sup> Ibídem, indicación E⑦.

Como expuse en la nota al pie nº 170, referida a la inclusión en la última indicación expuesta de «también jazz» (p. 56), considero que Brouwer no desea que sean tocados fragmentos del catálogo del jazz, sino que pretende dar libertad a los músicos para que varíen aspectos de las citas clásicas. Y por lo tanto esta expresión tendría el mismo significado que la anterior, cuando pide «jazzear». La única duda que desgraciadamente queda sin resolver es el significado de la petición de «pasajes aleatorios» presente en la última indicación.

Por lo tanto, considero que en general las citas se ajustan perfectamente a lo solicitado por el compositor en cuanto a pertenecer a repertorio académico, excepto la que procede del chachachá *El bodeguero*, por su origen popular –aunque como ya he matizado, la interpretación de este género cubano ha llegado casi a alcanzar lo culto–. También hay que tener en cuenta en este aspecto que once pasajes –de un total de treintaicinco que posee el cuarteto– no han podido ser identificados, y quizás alguno de ellos se escape de las normas marcadas por el compositor. Asimismo, cabe destacar que la ejecución de los fragmentos del violista, Jorge Hernández, es la que más refleja las intenciones del compositor, ya que es el único –salvo la ejecución de la cita final de la chelista, en el caso de que estuviera en lo cierto y se tratara de una variación sobre el motivo inicial de las *Variaciones Rococó*– que varía las citas que interpreta, tanto en notas, como en Hoffmeister, el *Americano* de Dvořák o la segunda vez que elige Bartók, como en tiempo, como la reducción de valores que realiza en Smetana. Pero también es obligatorio reseñar que ninguno de los músicos hace incursiones jazzísticas en sus aportaciones, probablemente por su formación eminentemente clásica y su trayectoria profesional, siempre relacionada con el repertorio de la música académica, tanto orquestal como camerística.

En el desarrollo del análisis ha sido destacado la ejecución de un episodio de intertextualidad que no aparece en el guión musical: el que lleva a cabo el CCH en el minuto 4:26 de la grabación, entre las indicaciones E⑥ y ⑦ de la partitura. Hernández olvidó responder sobre la aparición de este fragmento. No obstante, parece que estos aspectos –en que el cuarteto autónomamente decide tomar sus decisiones interpretativas al margen de las indicaciones del compositor– son propios del ideario de Brouwer, ya que, en uno de los correos electrónicos que formaron parte de la comunicación con el CCH, concretamente recibido el 8 de abril, Hernández decía lo siguiente: «Leo nunca participó en nada de la grabación, el cuarteto *Rem tene* lo trabajamos hace más de 20 años en La Habana. Cuando lo grabamos en España le pregunté y me dijo que tocáramos como sabíamos, que nosotros conocemos muy bien su música»<sup>182</sup>.

En cuanto a los pasajes intertextuales, otro aspecto que desde el principio despertó mi curiosidad era si los miembros del CCH los habían elegido de forma conjunta o individual: si habían establecido unos criterios para ello y, también, si habían consultado este aspecto con el compositor. En cuanto a estas cuestiones, expongo las ideas que Jorge Hernández me trasladó al respecto:

Leo NUNCA<sup>183</sup> ha participado en el montaje de ninguno de sus cuartetos NI participó en la grabación del CD porque ya no vivía en España, la SGAE le mandó a Cuba una grabación de prueba para que dijera su criterio antes de que

---

<sup>182</sup> Información facilitada por Jorge Hernández vía correo electrónico recibido el 8 de abril de 2016.

<sup>183</sup> He decidido respetar el uso de mayúsculas y minúsculas que empleó Jorge Hernández en el archivo en formato Word que contenía las respuestas al cuestionario (Anexo III).



saliera el disco, y le dio el OK sin poner ningún pero [...] Como en Cuba estamos acostumbrados a tocar este tipo de música, este cuarteto no nos planteó ningún tipo de dificultad especial. Hace más de 30 años que nos reunimos para decidir qué fragmentos tocaría cada uno y desde allá decidimos que Xenakis no nos interesaba y por eso no está. Los fragmentos seleccionados están anotados en nuestros papeles y eso ha llevado a que cuando se ha cambiado algún integrante no hay nada nuevo que acordar<sup>184</sup>.

A causa de que el contacto con los intérpretes haya sido realizado mediante correo electrónico, gran cantidad de detalles han quedado pendientes de descubrir. Sin embargo, lo anteriormente expuesto confirma que Leo Brouwer no participó en el proceso de interpretación de la obra, y que la agrupación tomó sus propias decisiones avaladas por su amplia experiencia, tanto en el terreno de la interpretación en general, como de la música vanguardista cubana en particular.

Otro elemento en el que los intérpretes toman un gran protagonismo es la elección del instrumento de percusión, ya que el compositor no especifica cuál debe utilizarse<sup>185</sup>. Esta fue una de las incógnitas trasladadas a Hernández, que desveló de la siguiente manera:

Usamos un COCO como instrumento de percusión seleccionado por nosotros, se usa para dar órdenes a los músicos que van unidas a actuaciones al estilo del teatro NO japonés (lo usan los violines)<sup>186</sup>.

Considero que la aclaración que realiza el músico sobre que la utilización del instrumento de percusión no está vinculada con el teatro japonés, viene dada por el dato que aparece en la monografía sobre Leo Brouwer de Isabelle Hernández:

El compositor empleó también un instrumento de percusión, y éste es libre a elegir. Puede ser una caja china, un crótalo, una baqueta, un pequeño tambor, una campana, etc., para dar cierre a cada uno de los eventos que forman la obra [...] Leo usa las percusiones [...] para dar entrada o salida, parada o continuación [...] Esto a su vez se relaciona un tanto con lo que ocurre en el teatro Kabuki y el No de Japón, es decir los instrumentos japoneses tienen ese empleo para subrayar puntuaciones gramaticales y Brouwer los usa de igual manera<sup>187</sup>.

Las palabras de Hernández muestran su desacuerdo con la afirmación de la musicóloga cubana, pero yo considero que los datos incluidos en *Leo Brouwer* son fieles a la realidad, dada la cercanía de la investigadora con el compositor, como evidencia la dedicatoria del cubano incluida al final del prólogo<sup>188</sup>, que deja patente la lectura, aprobación y admiración por el volumen.

Además de esta relación con el teatro tradicional nipón, lo cierto es que *Rem tene...* está claramente ligado con el mundo de la actuación, como deja patente la inclusión en la

---

<sup>184</sup> Cuestionario..., p. 11 (Anexo III).

<sup>185</sup> Este recurso vuelve a emplearlo en el *Cuarteto n° 4 Rem tene... II*.

<sup>186</sup> Cuestionario..., p. 11 (Anexo III).

<sup>187</sup> HERNÁNDEZ: *Leo Brouwer*, pp. 136-137.

<sup>188</sup> *Ibíd.*, página 5 del prólogo –sin numerar–.

partitura de elementos referidos por el compositor con la palabra «Acting»<sup>189</sup> y las siguientes indicaciones:

Observar al vl. II parodiarlo (sin tocar) con discreción<sup>190</sup>.

Tomar el violín con calma (to take the violin slowly)

Observar al vl. I

Watch to vl. I<sup>191</sup>.

Interrumpe, mira...(stop, look around...)<sup>192</sup>.

Estos elementos, igualmente característicos del postmodernismo musical y la obra de Cage que, como ya hemos visto, forma parte del lenguaje de este cuarteto, aparecen tan solo en una parte determinada, pero otorgan un toque distintivo al resultado final que desgraciadamente no podemos apreciar, ya que no existe grabación en video de alguna interpretación o ensayo<sup>193</sup>. En palabras de Jorge Hernández: «Esta obra hay que verla para comprenderla en su totalidad porque lleva actuación por parte de los músicos y eso sí tenemos que ensayarlo para que quede simpático»<sup>194</sup>.

«Lo más incómodo resultó calcular la duración de los fragmentos pues nos embullíamos [sic] tocando y podíamos quedarnos muy cortos o pasarnos»<sup>195</sup>. Estas palabras que escribe el miembro del CCH considero que son la respuesta a la pregunta: «¿Cuáles fueron los aspectos más difíciles que tuvisteis que afrontar durante el proceso de grabación?»<sup>196</sup>. En la partitura Brouwer indica en segundos la duración que considera que debe tener cada elemento musical de *Rem tene*... Llevar a cabo este tipo de requerimiento es de gran dificultad para los intérpretes, lo cual justifica que sea considerado una de los mayores retos que propone este cuarteto. La escucha atenta de la grabación revela que, si bien los periodos de tiempo que dura cada fragmento se ajustan en gran medida a lo que propone el compositor, es cierto que no son exactos y en numerosas ocasiones la agrupación se excede en el número de segundos propuesto.

El hecho de que los cuartetos de cuerda de Leo Brouwer solo hayan sido grabados por el CCH es un aspecto que desde el principio despertó mi curiosidad. Es cierto que esta cuestión se escapa del ámbito de este trabajo, pero no podía despreciar la oportunidad de preguntar al conjunto cubano, uno de los líderes en la interpretación de obras escritas para cuarteto de este territorio del mundo, sobre los motivos de este hecho. Jorge Hernández contestó con las siguientes palabras:

Nadie puede grabar los cuartetos porque no están editados, yo tengo manuscritos de varios de ellos que he copiado para nuestro uso, incluso él ni siquiera tiene el original del primero porque se le perdió y yo me lo encontré entre los papeles

---

<sup>189</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene*..., p. 1 indicación B① y p. 2 indicación B②③ (Anexo I).

<sup>190</sup> Ibídem, p. 1 indicación B①.

<sup>191</sup> Ibídem, p. 2 indicación B④.

<sup>192</sup> BROUWER: Partitura *Rem tene*..., p. 2 indicación B⑥ (Anexo I).

<sup>193</sup> Cuestionario..., p. 11 (Anexo III).

<sup>194</sup> Ibídem.

<sup>195</sup> Ibídem.

<sup>196</sup> Ibídem, p. 9.

quemados de un teatro en La Habana incendiado y gracias a que yo los copié es que se conoció esa música en Cuba y fuera de allá<sup>197</sup>.

Para terminar con esta reflexión sobre la ejecución del *Cuarteto n° 2* de Brouwer por el CCH, deseo mostrar la opinión de Hernández sobre cuáles son los rasgos que caracterizan a esta obra, palabras que considero de altísimo valor, ya que esta agrupación y, concretamente, este músico, no solo son profesionales del máximo nivel especializados en la música vanguardista cubana, sino que han crecido y madurado como intérpretes tocando la música de Brouwer.

Este cuarteto fue escrito en un periodo de mucha experimentación de Leo y de casi todos los compositores cubanos en ese momento, él siguió algún tiempo experimentando en ese estilo pero no con sus cuartetos, pienso que esa es la característica fundamental de este cuarteto en comparación con los demás<sup>198</sup>.

---

<sup>197</sup> Cuestionario..., p. 11 (Anexo III).

<sup>198</sup> *Ibíd.*

## IV. CONCLUSIONES

---

Como se ha comprobado, *Rem tene...* es una obra que puede englobarse abiertamente en las corrientes del postmodernismo musical. Para comprender mejor en qué consisten estas, el análisis, como herramienta tradicional de la ciencia musicológica, ha resultado imprescindible para descubrir en profundidad todos aquellos elementos musicales que componen los rasgos característicos de estas tendencias, que inundan claramente el cuarteto mediante ejemplos concretos. El resultado de este apartado de la investigación confirma que las problemáticas abordadas en *Rem tene...* están acordes con el trabajo que venía desarrollando Brouwer en otros géneros en fechas cercanas, como la página orquestal *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo*.

Asimismo el análisis también ha revelado cómo Brouwer emplea los procesos intertextuales. Sin pretender enmascarar el hecho de la cita, sino desear que su audición sea el motivo principal de la obra en los momentos en los que aparece, el cubano no pretende que suene un compositor u otro, sino el concepto en sí de repertorio canónico: la música con que todo instrumentista ha adquirido su técnica y con la que todo oyente ha cultivado su oído.

Este tratamiento de la intertextualidad conlleva implícita la aleatoriedad, puesto que su acción consciente de dejar que los intérpretes elijan qué tocar, supone no controlar todos los aspectos del resultado final. Brouwer pretende no saber qué va a sonar, mostrando así una actitud convencida hacia lo desconocido, como defiende en el párrafo final de su discurso «La improvisación aleatoria» –ya citado anteriormente y elegido para la contraportada por su significado y valor en cuanto a la música y a la vida–, publicado por primera vez en 1971, dos años después de la composición del cuarteto estudiado:

Nosotros escogemos, sin vacilar, un minuto de plena intensidad, a décadas enteras de laxitud cómodamente monótona. La manera de aprehender la «vida» en un suceso momentáneo, le concede a la improvisación y a la «forma abierta» el derecho de titularse «el medio condensado de más intensa comunicación» en el arte de la música de concierto<sup>199</sup>.

La búsqueda de diferentes texturas y contrastes sonoros lleva al compositor a alternar en el *Cuarteto n.º 2* fragmentos de gran saturación, donde las cuerdas deben explotar al máximo sus registros y fusionarse en un aparente caos, con otros en los que sus esfuerzos giran en torno al sonido puro, a la delicadeza de las dinámicas por debajo del *piano* y a la exploración de las posibilidades que el siglo XX ha demostrado que tienen estos instrumentos. Estas últimas secciones descritas son en las que considero que Brouwer está abrazando el contexto compositivo que supone la llamada nueva simplicidad, también referida por algunos como minimalismo, término que considero adecuado en esta obra, en tanto que reducción de elementos.

La aparición de este conjunto de cuestiones estilísticas en una fecha tan temprana como 1969, sitúa a *Rem tene...* en los albores del postmodernismo, y a su compositor en un ejemplo de avanzada adquisición de técnicas que, si bien existían, su eclosión estaba aún por llegar. Esta idea es enfatizada si tenemos en cuenta que estamos hablando del

---

<sup>199</sup> BROUWER: «La improvisación...», en *Gajes del...*, pp. 63-64.

género del cuarteto de cuerda en Latinoamérica, en el que no encontramos otro ejemplo coetáneo similar.

Así, tras la elaboración de *Rem tene verba sequentur: ejemplo de cuarteto de cuerda postmodernista* me sitúo en la línea de Tomás Marco, autor de varios escritos sobre el cubano, cuando defiende:

Brouwer milita en la modernidad durante una eclosión primera de su carrera y es, ciertamente, donde debe hacerlo pues hay muchas cosas que conquistar y remodelar [...] Hay que ser moderno para poder ser luego postmoderno [...] Hay que señalar que, incluso en estos momentos, Brouwer dejará observar rasgos que están dentro de lo que después se entendería por postmodernidad<sup>200</sup>.

Por la naturaleza aleatoria de la página brouweriana, el análisis detallado de la partitura, tanto de cada indicación que incluye el cubano como de cada recurso compositivo empleado, a la vez que el análisis auditivo de la grabación –con especial atención a los fragmentos que el cuarteto ha decidido interpretar–, ha revelado el papel crucial que Brouwer otorga a los intérpretes en la obra: ellos adquieren, de esta manera, un protagonismo que los convierte en co-creadores que guardan una personalidad musical eminentemente académica. Esto se deduce, entre otros aspectos, al constatar que ninguno realiza incursiones jazzísticas o improvisatorias en las citas, a pesar de que el compositor les indica que pueden hacerlo.

El resultado sonoro final de *Rem tene...* aquí analizado no viene proporcionado del diálogo constante entre los partícipes del hecho artístico, sino que el CCH ha tomado la iniciativa y las decisiones interpretativas a expensas del compositor al tener un dominio perfecto del instrumento y del repertorio. Así lo expresa Hernández:

Como en Cuba estamos acostumbrados a tocar este tipo de música, este cuarteto no nos planteó ningún tipo de dificultad especial<sup>201</sup>.

Cuando lo grabamos en España le pregunté y me dijo que tocáramos como sabíamos, que nosotros conocemos muy bien su música<sup>202</sup>.

Como parece deducirse, quizá la abierta confianza de Brouwer en el CCH venga motivada por el hecho de que intérpretes y compositor compartan referencias, bagaje y biografías musicales en sus años cubanos. De forma deliberada la agrupación no sigue ciertas indicaciones aportadas como cuestiones de tonalidad o la improvisación sobre las citas, pero lo hacen con el objetivo de tocar de la forma que ellos consideran que va a sonar mejor, que es la idónea para la obra. Brouwer confía en ellos y ellos han crecido como músicos junto a Brouwer. Es creación contemporánea, de hoy día. Las normas han cambiado. Y nos alegramos por ello.

---

<sup>200</sup> MARCO: «Leo Brouwer en el núcleo...», pp. 59-60.

<sup>201</sup> Cuestionario..., p. 11 (Anexo III).

<sup>202</sup> Información facilitada por Jorge Hernández... el 8 de abril de 2016.

## V. BIBLIOGRAFÍA

---

### 5.1. Libros

BLUM, David: *El arte del cuarteto de cuerda: el Cuarteto Guarneri en conversación con David Blum*. Barcelona: Idea Books, 2000.

BROUWER, Leo: *La música, lo cubano y la innovación*, Giro, Radamés (selección y edición). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

— *Gajes del oficio*, Hernández, Isabelle (selección y prólogo). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

CAGE, John: *Silencio*. Madrid: Ardora ediciones, 2002.

CABAÑAS BRAVO, Miguel: *El arte posicionado. Pintura y escultura fuera de España desde 1929*, vol. XLVIII, *Summa Artis. Historia general del arte*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2001.

DOWNS, Philip G.: *La música clásica*. Madrid: Akal, 1998.

HERNÁNDEZ, Isabelle: *Leo Brouwer*. La Habana: Editorial Musical de Cuba, 2000.

LYOTARD, Jean-François: *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 2006.

MARCO, Tomás: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundación Autor, 2002.

— *La creación musical en el siglo XXI*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, Universidad Pública de Navarra, 2007.

MORGAN, Robert P.: *La música del siglo XX*. Madrid: Akal, 1999.

PARKER, Mara E.: *String Quartets: A Research and Information Guide*. Londres: Routledge, 2011.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.

POLO PUJADAS, Magda y MESTRES QUADRENY, Josep. M.: *Pensamiento y música a cuatro manos*. Murcia: Editum, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 2004.

RODRÍGUEZ CUERVO, Marta y ELI RODRÍGUEZ, Victoria: *Leo Brouwer. Caminos de la creación*. Madrid: Ediciones y publicaciones Autor, 2009.

SIERRA, Cibrán: *El cuarteto de cuerda. Laboratorio para una sociedad ilustrada*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

STRANGE, Patricia y STRANGE, Allen: *The Contemporary Violin. Extended Performance Techniques*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.

TARUSKIN, Richard: *The Oxford History of Western Music*, Vol. 5 «The Late Twentieth Century». Nueva York: Oxford University Press, 2005.

TRANCHEFORT, François-René (dir.): *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

GÓMEZ, Zoila y ELI, Victoria: *Música latinoamericana y caribeña*. La Habana: Pueblo y Educación, 1995.

VV.AA.: *Leo Brouwer. Del rito al mito*. Giro, Radamés (selección). La Habana: Ediciones del Museo de la Música, 2009.

VV.AA.: *Leo Brouwer*. Colección «Nombres propios de la guitarra», nº 4, Hernández, Isabelle (ed.). Córdoba: I.M.A.E., Gran Teatro del Ayuntamiento de Córdoba, 2006.

## 5.2. Artículos

ALONSO MINUTTI, Ana R.: «Contrapunto a cuatro: una mirada a la trayectoria de Mario Lavista desde sus cuartetos de cuerda», *Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*, vol. XXXI, nº 121, enero-marzo de 2012, pp. 89-97.

BROUWER, Leo: «Brouwer por Brouwer: mi música», en *La guitarra en la historia IV. IV Jornadas de estudio sobre la historia de la guitarra*. Rioja, Eusebio (ed.). Córdoba: Ediciones La Posada, 1993, pp. 83-90.

- «La improvisación aleatoria», en *Gajes del oficio*, Hernández, Isabelle (selección y prólogo). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004, pp. 57-64.
- «La vanguardia en la música cubana», en *Gajes del oficio*, Hernández, Isabelle (selección y prólogo). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004, pp. 65-70.
- «Música, folklore, contemporaneidad y postmodernismo», en *Gajes del oficio*, Hernández, Isabelle (selección y prólogo). La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004, pp. 45-56.

BURKHOLDER, J. Peter: «Intertextuality», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, segunda edición, Stanlie Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 499-500.

CARREDANO, Consuelo y ELI, Victoria: «Hispanoamérica en el cosmopolitismo de las vanguardias», en *La música en Hispanoamérica en el siglo XX*, vol. 8, Carredano, Consuelo y Eli, Victoria (eds.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 355-409.

ELI, Victoria: «Brouwer (Mezquida), Leo», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 4, segunda edición, Stanlie Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 437-438.

ESTRADA, Julio: «Silvestre Revueltas. Periodo de las cuerdas (1929-1932)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 90, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 149-174.

FRANCO, Enrique: «Córdoba cercana y viva», *El País*, Madrid, 1-X-2001.

GIRO, Radamés: «Brouwer, Leo», *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, vol. 1. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007, pp. 165-177.

— «Sánchez Cabrera, Maruja», *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*, vol. 4. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2007, pp. 121-122.

GRIFFITHS, Paul: «Aleatory», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1, segunda edición, Stanley Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 341-347.

HATTEN, Robert S.: «El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales», *Criterios*, nº 32, julio-diciembre 1994, La Habana, pp. 211-219.

HERNÁNDEZ, Isabelle: «Promenade», en VV.AA., *Leo Brouwer*. Colección «Nombres propios de la guitarra», nº 4, Hernández, Isabelle (ed.). Córdoba: I.M.A.E., Gran Teatro del Ayuntamiento de Córdoba, 2006, pp. 7-10.

KAIERO CLAVIER, Ainhoa: «Creación musical e ideologías: las tendencias postmodernas». *Revista de Musicología*, XXVIII, 2, 2005, p. 1663-1675.

KRAMER, Jonathan D.: «Postmodern Concepts of Musical Time». *Indiana Theory Review*, Otoño 1996, Indiana University, pp. 21-61.

— «The Nature and Origins of Musical Postmodernism», *Current Musicology*, nº 66, Primavera 1999, Columbia University, pp. 7-20.

KRISTEVA, Julia: «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en Navarro, Desiderio (selección y traducción), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 1-24.

MARCO, Tomás: «Leo Brouwer en el núcleo de la postmodernidad», en *Leo Brouwer*. Colección «Nombres propios de la guitarra», nº 4, Hernández, Isabelle (ed.). Córdoba: I.M.A.E., Gran Teatro del Ayuntamiento de Córdoba, 2006, pp. 55-67.

MORENO CALDERÓN, Juan Manuel: «Leo Brouwer, adelantado de la contemporaneidad», en VV.AA., *Leo Brouwer*. Colección «Nombres propios de la guitarra», nº 4, Hernández, Isabelle (ed.). Córdoba: I.M.A.E., Gran Teatro del Ayuntamiento de Córdoba, 2006, pp. 25-51.

NOMMICK, Yvan: «La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX», *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005.

PASLER, Jann: «Postmodernism», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, segunda edición, Stanley Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 213-216.

POTTER, Keith: «Minimalism», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, segunda edición, Stanley Sadie (ed.), Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 716-718.



RODRÍGUEZ CUERVO, Marta: «El cuarteto iberoamericano», notas al programa del ciclo de conciertos organizado por la Fundación Juan March en enero y febrero de 2002. <<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc10.pdf>> [Consultada el 17 de julio de 2016].

VILLAR PAREDES, Juan Manuel: «Brouwer Mezquida, Leo», *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Emilio Casares Rodicio (dtor.), Madrid: ICCMU, 2001, pp. 725-730.

### 5.3. Tesis doctorales inéditas

ANTEQUERA ANTEQUERA, M<sup>a</sup> Carmen: *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español*. Tesis doctoral inédita dirigida por Teresa Cascudo García-Villaraco. Universidad de La Rioja, Facultad de Letras y de la Educación, 2015.

LÓPEZ ESTELCHE, Israel: *Luis de Pablo: vanguardias y tradiciones en la música española de la segunda mitad del siglo xx*. Tesis doctoral inédita dirigida por Julio R. Ogas Jofre. Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

### 5.4. Trabajos inéditos

GUTIÉRREZ FAXAS, Ángel: *Acerca del postmodernismo en la música académica y la obra del compositor cubano Leo Brouwer*. Trabajo Fin de Máster inédito dirigido por Marta Rodríguez Cuervo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2013.

SANZ SANTOS, M<sup>a</sup> Martina: *Un instante anterior al tiempo. El encuentro entre José Manuel López López y Alberto Rosado*. Trabajo inédito dirigido por Belén Pérez Castillo. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, 2013.

### 5.5. Notas discográficas

MARCO: Tomás: «Leo Brouwer y la música de cámara», notas discográficas de «Leo Brouwer. Integral cuartetos de cuerda», Cuarteto de Cuerdas de La Habana. Madrid: Fundación Autor, 2008.

RODRÍGUEZ CUERVO, Marta: «Brouwer en cuarteto de cuerdas», notas discográficas de «Leo Brouwer. Integral cuartetos de cuerda», Cuarteto de Cuerdas de La Habana. Madrid: Fundación Autor, 2008.

«Leo Brouwer. The String Quartets. The String Trio», The Havana String Quartet [notas discográficas]. Nueva York: Zoho Music, 2011.

## 5.6. Páginas web

14ymedio.com. < [http://www.14ymedio.com/etiqueta/leo\\_brouwer/](http://www.14ymedio.com/etiqueta/leo_brouwer/)> [Consultada el 23 de junio de 2016].

Fundación Juan March.

<<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc10.pdf>> [Consultada el 17 de julio de 2016].

Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, Currícula del profesorado.

<<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/webs/d2450/index.php?tp=Curricula%20del%20profesorado&a=profs&d=11169.php>> [Consultada el 17 de julio de 2016].

Orquesta de Córdoba, La orquesta.

<<http://orquestadecordoba.org/index.php/2011-11-12-17-32-20/la-orquesta/101-orquesta/oobes/163-carlos-amado-del-rosario-fernandez>> [Consultada el 29 de agosto].

Cuarteto de Cuerdas de La Habana, El Cuarteto.

<[www.cuartetodecuerdasdelahabana.com](http://www.cuartetodecuerdasdelahabana.com)> [Consultada el 1 de septiembre de 2016].

Cuarteto de Cuerdas de La Habana, Giras y conciertos.

<<http://cuartetodecuerdasdelahabana.com/Ingles/GirasYConciertos.htm>> [Consultada el 29 de agosto de 2016].

Website «Heitor Villa-Lobos» de la Universidad de Indiana.

<<http://villalobos.iu.edu/>> [Consultada el 6 de septiembre de 2016].

Ayuntamiento de Cádiz, Conciertos.

<<http://institucional.cadiz.es/evento/cuarteto-de-cuerdas-de-la-habana>> [Consultada el 1 de septiembre de 2016].

## 5.7. Grabaciones sonoras

«Leo Brouwer. Integral cuartetos de cuerda», Cuarteto de Cuerdas de La Habana [grabación sonora]. Depósito legal: M-53911/2008. Madrid: Fundación Autor, 2008.

«Leo Brouwer. The String Quartets. The String Trio», The Havana String Quartet [grabación sonora]. Nueva York: Zoho Music, 2011.

«Toda la música de Cuba» [grabación sonora]. Depósito legal: M-15503/2000. Club Internacional del libro (producido bajo la licencia de EGREM), 2000.

# **ANEXOS**

## ANEXO I. Partitura del *Cuarteto n.º 2 Rem tene verba sequentur*

Al Cuarteto A. Rol dan - Marija Sanchez, Federico Britos, Kollo Stoyanov y Miguel Reyna.

"REM TENE, VERBA SEQUENTUR" LEO BROUWER  
(DOMINA EL ASUNTO Y SURGIRÁ EL VERBO)

## Agitado-Fast

A ① 10"-15"

VL. I

VL. II

vla.

v.cello

(1) *f* *molto*

(1) *f* *molto*

(1) *f* *molto*

(1) *f* *molto*

(2) 5"-7"

(3) 5"-7"

*pp* sub. veloce

segue  
ad lib

④ 5"-7" → segue

⑤ 7"-10" *pp subito veloce* segue ad lib.

⑥ 3"-4" GP

⑦ 1" GP

⑧ 1" GP

⑨ 1" GP

⑩ 1" GP

⑪ 1" GP

⑫ 1" GP

⑬ 1" GP

⑭ 1" GP

⑮ 1" GP

⑯ 1" GP

⑰ 1" GP

⑱ 1" GP

⑲ 1" GP

⑳ 1" GP

㉑ 1" GP

㉒ 1" GP

㉓ 1" GP

㉔ 1" GP

㉕ 1" GP

㉖ 1" GP

㉗ 1" GP

㉘ 1" GP

㉙ 1" GP

㉚ 1" GP

㉛ 1" GP

㉜ 1" GP

㉝ 1" GP

㉞ 1" GP

㉟ 1" GP

㊱ 1" GP

㊲ 1" GP

㊳ 1" GP

㊴ 1" GP

㊵ 1" GP

㊶ 1" GP

㊷ 1" GP

㊸ 1" GP

㊹ 1" GP

㊺ 1" GP

㊻ 1" GP

㊼ 1" GP

㊽ 1" GP

㊾ 1" GP

㊿ 1" GP

㋀ 1" GP

㋁ 1" GP

㋂ 1" GP

㋃ 1" GP

㋄ 1" GP

㋅ 1" GP

㋆ 1" GP

㋇ 1" GP

㋈ 1" GP

㋉ 1" GP

㋊ 1" GP

㋋ 1" GP

㋌ 1" GP

㋍ 1" GP

㋎ 1" GP

㋏ 1" GP

㋐ 1" GP

㋑ 1" GP

㋒ 1" GP

㋓ 1" GP

㋔ 1" GP

㋕ 1" GP

㋖ 1" GP

㋗ 1" GP

㋘ 1" GP

㋙ 1" GP

㋚ 1" GP

㋛ 1" GP

㋜ 1" GP

㋝ 1" GP

㋞ 1" GP

㋟ 1" GP

㋠ 1" GP

㋡ 1" GP

㋢ 1" GP

㋣ 1" GP

㋤ 1" GP

㋥ 1" GP

㋦ 1" GP

㋧ 1" GP

㋨ 1" GP

㋩ 1" GP

㋪ 1" GP

㋫ 1" GP

㋬ 1" GP

㋭ 1" GP

㋮ 1" GP

㋯ 1" GP

㋰ 1" GP

㋱ 1" GP

㋲ 1" GP

㋳ 1" GP

㋴ 1" GP

㋵ 1" GP

㋶ 1" GP

㋷ 1" GP

㋸ 1" GP

㋹ 1" GP

㋺ 1" GP

㋻ 1" GP

㋼ 1" GP

㋽ 1" GP

㋾ 1" GP

㋿ 1" GP

㌀ 1" GP

㌁ 1" GP

㌂ 1" GP

㌃ 1" GP

㌄ 1" GP

㌅ 1" GP

㌆ 1" GP

㌇ 1" GP

㌈ 1" GP

㌉ 1" GP

㌊ 1" GP

㌋ 1" GP

㌌ 1" GP

㌍ 1" GP

㌎ 1" GP

㌏ 1" GP

㌐ 1" GP

㌑ 1" GP

㌒ 1" GP

㌓ 1" GP

㌔ 1" GP

㌕ 1" GP

㌖ 1" GP

㌗ 1" GP

㌘ 1" GP

㌙ 1" GP

㌚ 1" GP

㌛ 1" GP

㌜ 1" GP

㌝ 1" GP

㌞ 1" GP

㌟ 1" GP

㌠ 1" GP

㌡ 1" GP

㌢ 1" GP

㌣ 1" GP

㌤ 1" GP

㌥ 1" GP

㌦ 1" GP

㌧ 1" GP

㌨ 1" GP

㌩ 1" GP

㌪ 1" GP

㌫ 1" GP

㌬ 1" GP

㌭ 1" GP

㌮ 1" GP

㌯ 1" GP

㌰ 1" GP

㌱ 1" GP

㌲ 1" GP

㌳ 1" GP

㌴ 1" GP

㌵ 1" GP

㌶ 1" GP

㌷ 1" GP

㌸ 1" GP

㌹ 1" GP

㌺ 1" GP

㌻ 1" GP

㌼ 1" GP

㌽ 1" GP

㌾ 1" GP

㌿ 1" GP

㍀ 1" GP

㍁ 1" GP

㍂ 1" GP

㍃ 1" GP

㍄ 1" GP

㍅ 1" GP

㍆ 1" GP

㍇ 1" GP

㍈ 1" GP

㍉ 1" GP

㍊ 1" GP

㍋ 1" GP

㍌ 1" GP

㍍ 1" GP

㍎ 1" GP

㍏ 1" GP

㍐ 1" GP

㍑ 1" GP

㍒ 1" GP

㍓ 1" GP

㍔ 1" GP

㍕ 1" GP

㍖ 1" GP

㍗ 1" GP

㍘ 1" GP

㍙ 1" GP

㍚ 1" GP

㍛ 1" GP

㍜ 1" GP

㍝ 1" GP

㍞ 1" GP

㍟ 1" GP

㍠ 1" GP

㍡ 1" GP

㍢ 1" GP

㍣ 1" GP

㍤ 1" GP

㍥ 1" GP

㍦ 1" GP

㍧ 1" GP

㍨ 1" GP

㍩ 1" GP

㍪ 1" GP

㍫ 1" GP

㍬ 1" GP

㍭ 1" GP

㍮ 1" GP

㍯ 1" GP

㍰ 1" GP

㍱ 1" GP

㍲ 1" GP

㍳ 1" GP

㍴ 1" GP

㍵ 1" GP

㍶ 1" GP

㍷ 1" GP

㍸ 1" GP

㍹ 1" GP

㍺ 1" GP

㍻ 1" GP

㍼ 1" GP

㍽ 1" GP

㍾ 1" GP

㍿ 1" GP

㏀ 1" GP

㏁ 1" GP

㏂ 1" GP

㏃ 1" GP

㏄ 1" GP

㏅ 1" GP

㏆ 1" GP

㏇ 1" GP

㏈ 1" GP

㏉ 1" GP

㏊ 1" GP

㏋ 1" GP

㏌ 1" GP

㏍ 1" GP

㏎ 1" GP

㏏ 1" GP

㏐ 1" GP

㏑ 1" GP

㏒ 1" GP

㏓ 1" GP

㏔ 1" GP

㏕ 1" GP

㏖ 1" GP

㏗ 1" GP

㏘ 1" GP

㏙ 1" GP

㏚ 1" GP

㏛ 1" GP

㏜ 1" GP

㏝ 1" GP

㏞ 1" GP

㏟ 1" GP

㏠ 1" GP

㏡ 1" GP

㏢ 1" GP

㏣ 1" GP

㏤ 1" GP

㏥ 1" GP

㏦ 1" GP

㏧ 1" GP

㏨ 1" GP

㏩ 1" GP

㏪ 1" GP

㏫ 1" GP

㏬ 1" GP

㏭ 1" GP

㏮ 1" GP

㏯ 1" GP

㏰ 1" GP

㏱ 1" GP

㏲ 1" GP

㏳ 1" GP

㏴ 1" GP

㏵ 1" GP

㏶ 1" GP

㏷ 1" GP

㏸ 1" GP

㏹ 1" GP

㏺ 1" GP

㏻ 1" GP

㏼ 1" GP

㏽ 1" GP

㏾ 1" GP

㏿ 1" GP

㐀 1" GP

㐁 1" GP

㐂 1" GP

㐃 1" GP

㐄 1" GP

㐅 1" GP

㐆 1" GP

㐇 1" GP

㐈 1" GP

㐉 1" GP

㐊 1" GP

㐋 1" GP

㐌 1" GP

㐍 1" GP

㐎 1" GP

㐏 1" GP

㐐 1" GP

㐑 1" GP

㐒 1" GP

㐓 1" GP

㐔 1" GP

㐕 1" GP

㐖 1" GP

㐗 1" GP

㐘 1" GP

㐙 1" GP

㐚 1" GP

㐛 1" GP

㐜 1" GP

㐝 1" GP

㐞 1" GP

㐟 1" GP

㐠 1" GP

㐡 1" GP

㐢 1" GP

㐣 1" GP

㐤 1" GP

㐥 1" GP

② 5"-7"  
perc.  
simile con la viola.

③ 4"-6"  
perc.  
Est. de virtuoso  
Ver Apéndice  
f. - con "Acting"

④ tpa. ad lib.  
(perc.)  
tomar el violín con calma.  
(to take the violin slowly.)

⑤ 10" aprox.  
Concerto-Estudio  
Ver Apéndice

GP. { Observar al vl. I.  
watch to vl. I.

dim. subito

Estudio de virtuosismo  
Ver Apéndice  
(f. deciso) con "Acting"

(Acting)

Est. de virtuoso  
Ver Apéndice  
f. - con "Acting"

⑥ 12"-15"  
sul pont. (dim) ...  
cambiar arco ad lib. (V) gliss. 8va

sul pont. cresc. ...  
cambiar arco ad lib. (V) gliss.

sul pont. cresc. ...  
cambiar arco ad lib. (V) gliss.

cresc. ...

// interrumpe, mira...  
(stop, look around...)

⑦ 15"-20"  
ff - con ferocidad - (NV) - c/inst. independiente - c/grupo repetitivo.

⑧ 15" aprox.  
{ rall. e dim. poco a poco e molto ... pp

rall. e dim. poco a poco e molto ... pp

⑨ 2"-2 1/2"  
Lento  
poner sord. (vl. I.)

⑩ "Quasi Cadenza"  
c/inst. independiente  
poner sordina.

⑪ 3"  
non arm. vibr. 1/4 tono non vibr.

pp sub poco f veloce sfz - P pp

segue

segue

acentos irregulares arítmicos. (etc.)

(etc.)



4



Por Maruja (dedicado por 25 vez), este cuarteto, sin su espíritu, no lo habría compuesto nunca. Existe Maruja y surge la música cubana. Con todo el cariño

Leo Brouwer

# "REM TENE VERBA SEQUENTUR"

(DOMINA EL ASUNTO Y SURGIRÁ EL VERBO)

(1969)

para Cuarteto de Cuerdas.

LEO BROUWER

## INDICACIONES

- 1- [faster] = figuración rápida.
  - 2- • = nota sin plica: de corto valor
  - 3- o = nota larga.
  - 4- ↑ = adyacencia, acorde conjunto.
  - 5- ↑ = sonido muy agudo
  - 6- / = pequeña cesura o respiración
  - 7- pizz. restallando sobre la tastiera.
  - 8- accents en la nota larga por cambio de arco.
  - 9- ~~~~~ = continuidad de un elemento sonoro.
  - 10- [box] = (La música dentro de un rectángulo, es independiente (in tempo) de los demás instrumentos. Además, es repetible)
- [B] ①②③ = Escoger entre los Estudios de: Kreutzer, Paganini, Vieuxtemps, etc. (Violín). Idem (Viola). Popper, Grutzmacher y otros (cello).
- Procurar que los 3 instr. toquen en una relación tonal prototipo: LA-HIB-DO, o MI-FIB-SOL, etc.
- [B] ④ VI I°: Tiempo lento de concierto. (Beethoven, Tchaikovsky, etc.)
- [E] ③④⑤ c/instr. selecciona un pasaje del repertorio de cuarteto sin enfatizar a ninguna época sobre otra otra posibilidad: tocar pasajes sinfónicos (Jazz etc.)
- [E] ⑦ Tocar pasajes cortos o inconclusos: Sonatas, Concursos etc. Pueden incluirse pasajes aleatorios (Jazz etc.)

Ej:

[E] ⑧ Cada instrumentista selecciona el orden y lo puede anotar en su parte.

## INDICATIONS

- 1- [faster] = Fast group.
  - 2- • = very short note
  - 3- o = long note.
  - 4- ↑ = adjacency, conjunct chord.
  - 5- ↑ = high note (or very high)
  - 6- / = short stop.
  - 7- pizz. string rebounds off the fingerboard
  - 8- accents on the long note, with the bow changing
  - 9- ~~~~~ = continuity of a sound element
  - 10- [box] = (a) musical elements inside a rectangle are independent (in tempo relations) from other instruments. b) Is repeatable
- [B] ①②③ = Select Etudes from: Kreutzer, Paganini, Vieuxtemps etc. (Violin). Simile for Viola (alto). Popper, Grutzmacher and others: (cello). Treat that the 3 instruments play in a three tonal relation, for example: A-eb-c or E-bb-o, etc.
- [B] ④ VI I° = Slow movement from Beethoven's Concerto, Tchaikovsky etc.
- [E] ③④⑤ Each instr. select a passage from Quartets without emphasis in any special epoch or style. Other possibility: Play Symphonic passages.
- [E] ⑦ Play short fragments: Sonatas, Concerts, etc. Also Aleatoric elements (improvised), or Jazz.

Ex.

[E] ⑧ Each player select his order and may write on his part.

18-133

VIOLA



## ANEXO II. Partitura analizada del Cuarteto nº 2 Rem tene verba sequentur

A continuación se incluye la partitura con las anotaciones siguientes:

- En color azul se indican los nombres de secciones y partes.
- En morado, el minutaje correspondiente con la grabación del CCH.
- En verde, otras cuestiones.

Al Cuarteto A. Roldán - María Sánchez, Federico Britos, Kalio Stoyanov y Miguel Regua.

### "REM TENE, VERBA SEQUENTUR" LEO BROUWER (DOMINA EL ASUNTO Y SURGIRÁ EL VERBO)

**1ª SECCIÓN** Agitado-Fast

**A** ① 10"-15" **1a**

VL. I  
VL. II  
vla.  
v.cello

**1b** ② 5"-7" ③ 5"-7"

ámbito: 3ª menor (Fa#-La)  
ámbito: 3ª menor (Re-Fa)

0:24

④ 5"-7" ⑤ 7"-10" ⑥ 3"-4" ⑦ 3"-4" ⑧ 1" ⑨ 1"

segue  
ámbito: 3ª menor (La#-Reb)  
ámbito: 4ª dism. (Do#-Fa)  
segue ad. lib.  
PP sub. veloce

**2ª SECCIÓN**

**B** ⑩ 5"-10" **2a**

⑪ 3" (perc.) ⑫ 3" (perc.)

Observar al VL. II "paradisiaco" (sin tocar) con discreción.  
Estudio de virtuosismo. Ver Apéndice. (f. deciso) con "Acting"  
Acting. (simile a vl. I)  
Acting. (simile a vl. I)

00:59 1:07



② 5"-7" perc. simile con la viola.  
 dim. subito  
 Estudio de virtuosismo Ver Apéndice (f. deciso) con "Acting" (Acting)

③ 4"-6" perc.  
 Est. de virtuoso Ver Apéndice f. - con "Acting"

④ tpa. ad lib. (perc.)  
 tomar el violín con calma. (to take the violin slowly.)

⑤ 10" aprox.  
 Concerto-Estudio Ver Apéndice

GP. { Observar al vl. I. watch to vl. I.

1:14

⑥ 12"-15" // interrumpe, mira... (stop, look around...)  
 (dim) ...  
 (II) sul pont. cambiar arco ad lib. (V) gliss. 8va  
 (II) cresc. ... (V) gliss.  
 (II) sul pont. cambiar arco ad lib. (V) gliss.  
 (II) cresc. ... (V) gliss.  
 (II) sul pont. cambiar arco ad lib. (V) gliss.  
 (II) cresc. ... (V) gliss.

1:26

2b 15"-20"  
 ff - con ferocidad - (IV) - c/inst. independiente - c/grupo repetible.

② 15" aprox.  
 { rall. e dim. poco a poco e molto ... pp  
 rall. e dim. poco a poco e molto ... pp

3ª SECCIÓN  
 D ① 8" Lento  
 poner sord. (vl. I.)

2:26

② "Quasi Cadenza"  
 c/instr. independiente  
 poner sordina.

③  
 atm. non atm. vibr. 1/4 tono non vibr.  
 P. sub poco f. veloce sfz - P. pp  
 7ª mayor (simile) / 14 (etc.)  
 seque  
 seque  
 {acentos irregulares aritmicos. (etc.)



### **ANEXO III. Cuestionario realizado al Cuarteto de Cuerdas de La Habana**

El siguiente cuestionario fue enviado a la dirección de correo electrónico del CCH, el 7 de junio de 2016. Esta cuenta, <cuartetodecuerdasdelahabana@gmail.com> es administrada por Jorge Hernández, violista del conjunto, con quien empecé a intercambiar correos electrónicos en enero del mismo año.

Como puede observarse, cuando envié las preguntas aún conservaba la idea inicial de realizar el trabajo en torno a la interpretación y grabación de la obra.

#### **PREGUNTAS AL CUARTETO DE CUERDAS DE LA HABANA**

En el trabajo pretendo distinguir entre el proceso de ensayos y el de grabación.

##### Proceso de ensayos:

- ¿Qué proceso seguisteis para enfrentaros a la partitura? Antes de tocarla, ¿realizasteis un estudio formal de la partitura? ¿En grupo o individual?
- Los fragmentos de las obras citadas fueron elegidos por vosotros, ¿no? ¿Cada miembro del cuarteto eligió los fragmentos que interpreta? ¿Establecisteis previamente una serie de criterios para la elección de los fragmentos?
- ¿Cuánto duró el proceso de preparación la obra? ¿Durante cuántos días ensayasteis?
- ¿Realizasteis los ensayos de la obra siguiendo el orden de la partitura, o ensayasteis las secciones sin seguir el orden indicado?
- ¿Cuáles fueron los aspectos más difíciles que tuvisteis que afrontar durante el proceso de preparación de la obra?

##### Proceso de grabación:

- ¿Cuántos días duró el proceso de grabación?
- ¿La obra fue grabada en una sola toma o en varias que posteriormente fueron montadas?
- ¿Cuáles fueron los aspectos más difíciles que tuvisteis que afrontar durante el proceso de grabación?

##### Preguntas generales:

- ¿Estuvisteis en contacto con el compositor, Leo Brouwer, durante alguno de los dos procesos?  
En caso afirmativo, ¿en qué momentos? ¿Qué aspectos de la obra comentasteis con él?
- Además de realizar la grabación, ¿habéis programado en alguno de vuestros conciertos este cuarteto? Si es así, ¿podrías facilitarme los datos de esos conciertos?



- Como intérpretes de la integral de música de cámara para cuerda de Leo Brouwer, ¿cuáles son los rasgos que consideráis que caracterizan a este cuarteto y lo diferencian de los demás?
- ¿Sabéis a qué se debe la elección del título, *Rem tene verba sequentur*? (Esta pregunta debería hacerla al compositor, pero he intentado contactar con Brouwer por correo electrónico, y aún no he obtenido respuesta. Por eso os la hago a vosotros, por si acaso lo supierais).
- Sois la única agrupación que ha grabado los cuartetos de cuerda de Brouwer, ¿cuál creéis que es el motivo de que ningún otro cuarteto haya grabado alguna de las obras de Brouwer? Sobre todo me sorprende el caso del Cuarteto Latinoamericano, ya que han grabado Villa-Lobos, Revueltas, Lavista, etc., pero no Brouwer.

#### Preguntas sobre el análisis auditivo:

- ¿Cuál es el instrumento de percusión utilizado? ¿Lo elegisteis vosotros? Porque en la partitura no lo especifica, Brouwer solo escribe “percusión” y “coger baqueta”. Tal como entiendo la partitura siempre lo toca el Violín I, ¿lo hicisteis así?
- ¿Qué significa “Improvisar al estilo de Xenakis”? Lo incluye Brouwer en la hoja de indicaciones, al referirse a los fragmentos de E⑦. ¿Y sabéis a qué se refiere cuando os indica «jazzear» y «también jazz»?
- En el minuto 4:26 de la grabación, entre E⑥ y ⑦, tocáis un episodio de citas de repertorio que considero que no está indicado en la partitura, ¿a qué se debe su ejecución?

#### Pasajes que no he podido identificar:

Estas son las citas de repertorio de las que no he podido localizar su obra de origen. ¿Podrías decírmelo?

- Chelo, sección B, con indicación ③, minuto 1:21 (trémolo de mano izquierda o rápidas semicorcheas).
- La sección E es especialmente difícil, estos son los pasajes que no he sido capaz de identificar:
  - o Violín I o II?, sección E, con indicación ⑥, minuto 4:27 (pasaje rápido, de semicorcheas en spiccato).
  - o Violín I o II?, sección E, con indicación ⑥, minuto 4:38 (pasaje que concluye la sección, justo antes del acorde en pizz. del cello).
  - o Violín, sección E, con indicación ⑦, minuto 4:48 (pasaje muy breve, de notas marcadas, justo antes de Sibelius).
  - o Viola, sección E, con indicación ⑦, minuto 4:52 (justo después de que suene el *Concierto* de Paganini para violín).
  - o Viola, sección E, con indicación ⑦, minuto 5:05.

## RESPUESTAS DE JORGE HERNÁNDEZ

A continuación, muestro el contenido del correo electrónico que Jorge Hernández –quién en un correo anterior me había explicado que iba a ser él el único que podía responder a mis preguntas porque los demás miembros del CCH estaban muy ocupados– me envió a modo de respuesta a las anteriores preguntas, el día 24 del pasado mes de julio.

Estimada Martina: Tengo un pequeño hueco de tiempo y me siento a tratar de darle respuesta a tu cuestionario. Tengo mucho trabajo con el cuarteto, hace dos días terminamos un concierto que estaba pendiente y ahora tenemos que ensayar trece cuartetos de compositoras españolas que debemos estrenar en noviembre y luego grabar, así que estaremos más locos todavía.

Este cuarteto se montó en La Habana muchos años antes de venir a España e incluso se grabó para la firma cubana EGREM hace más de 30 años en un disco que ni siquiera salió. Lo hemos tocado para Leo en su 50 cumpleaños en Cuba y de los 60 y 70 años en España, por lo que imaginarás que la grabación del CD aquí fue de un par de tomas completas, y ya desde luego después de haberla ensayado. Leo NUNCA ha participado en el montaje de ninguno de sus cuartetos NI participó en la grabación del CD porque ya no vivía en España, la SGAE le mandó a Cuba una grabación de prueba para que dijera su criterio antes de que saliera el disco, y le dio el OK sin poner ningún pero. Después de haberla tocado, tanto los ensayos para el disco fueron mínimos, ya sabíamos de que iba todo y teníamos poco tiempo para toda la grabación por problemas de tiempo con el teatro y con obras que no conocíamos tanto. Como en Cuba estamos acostumbrados a tocar este tipo de música, este cuarteto no nos planteó ningún tipo de dificultad especial. Hace más de 30 años que nos reunimos para decidir qué fragmentos tocaría cada uno y desde allí decidimos que Xenakis no nos interesaba y por eso no está. Los fragmentos seleccionados están anotados en nuestros papeles y eso ha llevado a que cuando se ha cambiado algún integrante no hay nada nuevo que acordar. Esta obra hay que verla para comprenderla en su totalidad porque lleva actuación por parte de los músicos y eso sí tenemos que ensayarlo para que quede simpático. Usamos un COCO como instrumento de percusión seleccionado por nosotros, se usa para dar órdenes a los músicos que van unidas a actuaciones al estilo del teatro NO japonés (lo usan los violines). No tenemos video de nada de esto ni de la grabación. Lo más incómodo resultó calcular la duración de los fragmentos pues nos embullíamos [sic] tocando y podíamos quedarnos muy cortos o pasarnos. Este cuarteto fue escrito en un periodo de mucha experimentación de Leo y de casi todos los compositores cubanos en ese momento, él siguió algún tiempo experimentando en ese estilo pero no con sus cuartetos, pienso que esa es la característica fundamental de este cuarteto en comparación con los demás. Yo no sé por qué el título. Nadie puede grabar los cuartetos porque no están editados, yo tengo manuscritos de varios de ellos que he copiado para nuestro uso, incluso él ni siquiera tiene el original del primero porque se le perdió y yo me lo encontré entre los papeles quemados de un teatro en La Habana incendiado y gracias a que yo los copié es que se conoció esa música en Cuba y fuera de allá. Sobre lo de dejar a elección el instrumento de percusión también lo repitió en su cuarto cuarteto. ¿Por qué lo hace? No lo sé.

Espero que esto te ayude en algo. La parte de las audiciones ahora no tengo el tiempo para sentarme a escuchar la grabación.

Saludos

Jorge Hernández